SPANISCHE KUNST

VON GRECO BIS GOYA

VON HUGO KEHRER

MIT 250 ABBILDUNGEN



1926

HUGO SCHMIDT VERLAG / MÜNCHEN

HUGO KEHRER

HUGO SCHMIDT

KLISCHEES UND DRUCK VON F. BRUCKMANN A.G., MÜNCHEN

DER REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA
IN MADRID GEWIDMET

VORWORT

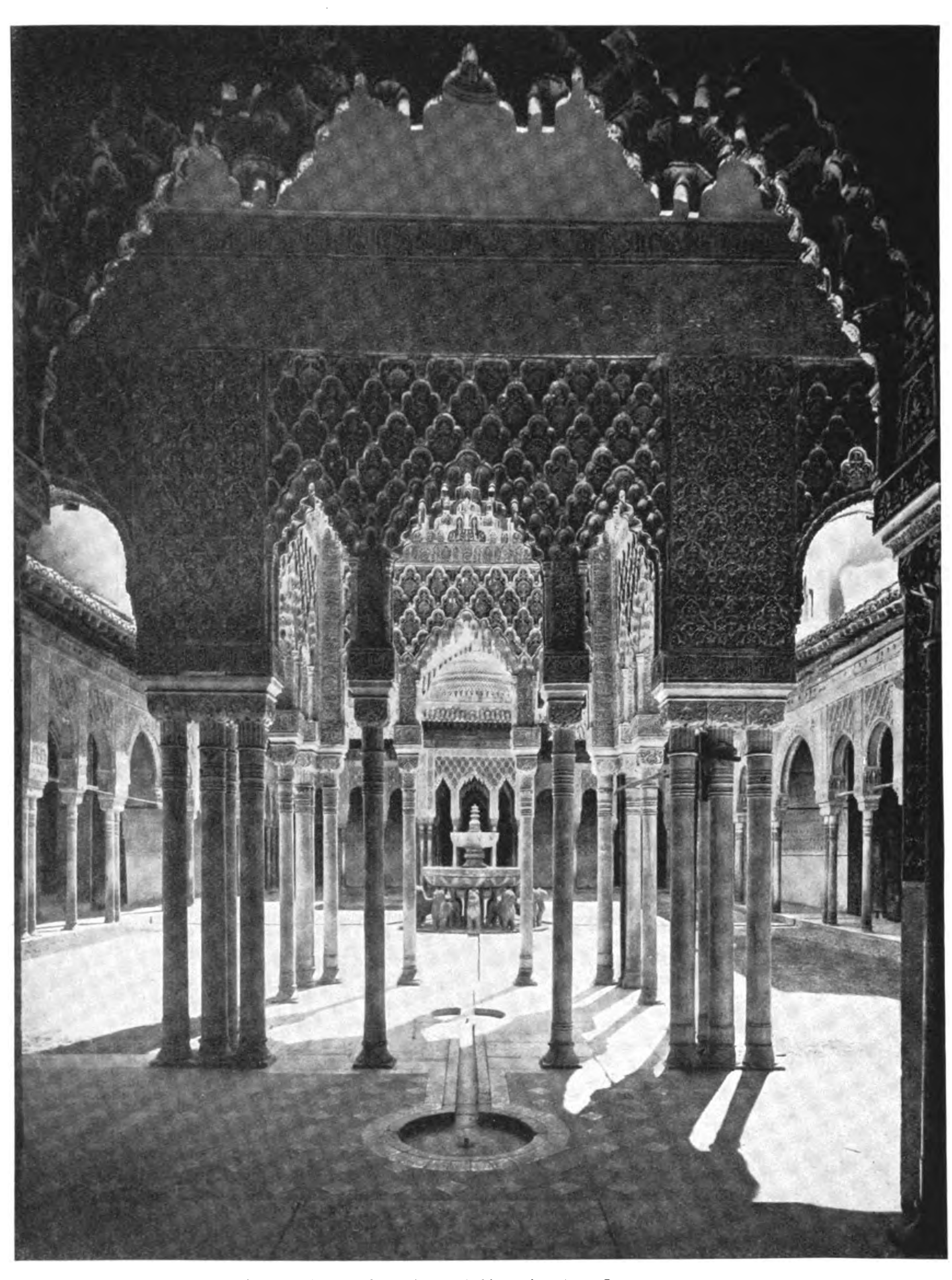
An die spanische Kunst tritt man vielfach mit falschen Voraussetzungen heran. Unser Auge hat sich so sehr an italienischer Schönheit geschult, daß man selbst den Norden betrachtet, als ob er Italien sei. Erst recht vermutet man Italienisches, wenn man an Spanien denkt. Beide sind ja romanische Länder, und so bildet sich nur allzu leicht die Vorstellung, das italienisch Romanische und das spanisch Romanische seien ein und dasselbe. Nichts wäre unrichtiger als diese Gleichsetzung. Gewiß wird das Romanische als solches in allen Zeiten der spanischen Entwicklung irgendwie durchschlagen, indessen reicht der Begriff „Romanisch“ nicht aus, um den national-spanischen Typus zu bestimmen. Zwar ist man, um ein Beispiel anzuführen, bereits daran gewöhnt, holländische und flämische Vorstellungsformen voneinander zu sondern, wiewohl beide Arten auf einen gemeinsamen optischen Nenner, nämlich „nordisch - germanisch“, gebracht werden können; aber man hat noch nicht versucht, wenigstens gilt dies für die bildende Kunst, das generell Spanische herauszuarbeiten und es als einen Kontrast zu Italien darzustellen.
Um den national-spanischen Typus klar zu bestimmen, wäre als ideale Voraussetzung nötig, daß man sich auf einen blutsreinen Volksstamm und auf ein einheitliches Stilland beziehen könnte. Aber es ist ja manch fremder Blutstropfen eingeflossen. Haben doch die Araber die iberische Halbinsel jahrhundertelang beherrscht, und während dieses Zeitraumes hat sich spanisches Blut mit maurischem vermischt. Spanische Kunst ist darum nicht frei von orientalischen Einflüssen. Denkmäler der maurischen Kunst standen in großer Zahl im Lande, das maurische Rokoko hatte in der Alhambra seine edelste Blüte entfaltet. Bis weit ins 16. Jahrhundert hinein war das Mudéjar-Kunstgewerbe gepflegt und Mudéjar-Architektur gebaut worden. So ist es kein Zufall, daß die maurische Formenwelt die Augensinnlichkeit der spanischen Künstler mitbestimmt hat.
Die italienische Renaissance konnte im spanischen Boden nur mühsam Wurzeln schlagen, der platereske Stil ist kein eigentlicher Renaissance- und

Architekturstil, sondern mehr von ornamentaler, dekorativer Art gewesen. Reine Renaissance hat es viel weniger als bei uns in Deutschland gegeben, und einen Dürer und Holbein hat Spanien nicht hervorgebracht.
Das Spanien des 16. Jahrhunderts ist reich an Kunst, arm an Schulen; es enträt eines einheitlichen Kunstwillens. Es gibt Sitze von Malerschulen, allein sie sind nicht zugleich das Zentrum für die Bildhauer- und Architektenschulen gewesen, wie es in Italien in so glücklicher Weise der Fall war. Die Hauptwerke der Plastik stehen nicht da, wo man es erwartet, und das architektonische Denkmal größten Stils, das majestätische Klosterschloß in Escorial, lagert in der Einsamkeit des Gebirges. Sehr bezeichnend, als Greco nach Spanien kam, ging er nach einem Zentrum der Kirche, nicht eigentlich nach einem Platze, wo Kunst allgemein getrieben worden wäre. Wo wurde sie damals auch getrieben?
Die Optik im 16. Jahrhundert ist nicht eindeutig, Altes und Neues begegnen sich, Reines und Unreines stehen nebeneinander. Erst im 17. Jahrhundert verbessert sich und vereinheitlicht sich die artistische Lage; im 17. Jahrhundert, dem Siglo de Oro für die bildende Kunst, wird, gewiß nicht ganz ohne Einfluß Italiens, der national-spanische Typus plastisch greifbar. Daß dies möglich war, verdankt Spanien vor allem einem Manne, Velázquez, nicht etwa Greco, der eine Figur für sich ist und die Entwicklung so gewaltsam vorwärts getrieben hat, daß ihm niemand folgen konnte.
Das Ziel, das sich dieses Buch gesteckt hat, ist die Klarlegung des generell Spanischen als eines Kontrastes zu Italien: davon wird der systematische Teil eingehender handeln. Die Gegensätze in Spanien selbst, so sehr sie auch untereinander in den einzelnen geographisch bestimmten Landschaften bestehen, müssen für unseren Zweck im Hintergrund bleiben gegenüber den Gemeinsamkeiten, die tatsächlich vorliegen. So verschieden der Kastilianer von dem Andalusier und dieser wiederum von dem Aragonesen ist, diese Landschaftsgegensätze gleichen sich aus und fallen nicht ernstlich in die Wagschale, sobald man Spanien mit Italien vergleicht. Es gibt Unterschiede des Himmels und der Nationen; so ist der spanische Himmel anders als der italienische, und darum sind auch die spanisch-romanischen Formvorstellungen und Phantasien ungleich denen der Italiener.
Zunächst soll nun der künstlerische Inhalt des spanischen Barock herausgehoben werden als derjenigen Stilform, in der die wahre Inkarnation der spanischen Seele statthat. Der ganze Verlauf der spanischen Kunst ist eigentlich nur dem einen Begriffe „Barock" untergeordnet; selbst Goya nimmt daran teil. Spanische Kunst und spanischer Barock bedeuten nahezu ein und dasselbe.

Wir halten uns an die führenden Geister, und so enthält der erste Teil des Buches eine Stilcharakteristik nur der großen Künstler von Greco bis Goya. Ohne die Wölfflinschen „Grundbegriffe“ zu respektieren, kann heute keine kunsthistorische Arbeit mehr geschrieben werden. Das vorliegende Buch macht sie sich in weitgehendem Maße für seine Zwecke nutzbar. Gewiß gibt es Bindungen optischer Art über die ganze europäische Kunst hin; allein es muß doch bemerkt werden, daß sich die spanische Kunst in allen ihren Zweigen nicht ohne weiteres sogleich dem allgemeinen Formsystem angeschlossen hat. Wenn irgendwo die „kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“ neue Verbindungen eingegangen, je alle fünf Begriffe der einen oder anderen Reihe nicht zur gleichen Zeit in volle Entfaltung getreten sind, sich vermengt und gekreuzt haben, so ist es in Spanien gewesen. Man muß neue Permutationen bilden, so daß das „Flächenhafte“ mit dem „Malerischen“ (statt mit dem „Linearen“) und die „geschlossene Form“ mit der „Einheit“ (statt mit der „Vielheit“) zusammentrifft. Spanien ist eher das Land der optischen Zwischenstufen, und es wird noch manche Untersuchung einsetzen müssen, bis diese Erkenntnis durchgängig zur Geltung gebracht ist.
Vielleicht wäre mir die Lösung mancher Fragen nicht so leicht geworden, wenn ich nicht durch den Verkehr mit lebenden Künstlern da und dort Bestärkungen meiner Ansichten gefunden hätte. Ihren Umgang darf meiner Meinung nach der Kunsthistoriker nicht entbehren. Man muß Künstler in ihrem Atelier gesehen haben, nicht nur um einen Begriff von ihrem eigenen Schaffen zu bekommen, sondern auch um Rückschlüsse auf die Art, wie die Alten gearbeitet, zu ziehen.
Die „Real Academia de la Historia“ in Madrid hat im Frühjahre 1924 den Beschluß gefaßt, mich in ihren Kreis aufzunehmen. Fast verfrüht kam mir diese Auszeichnung; denn erst mit diesem Buche meine ich gezeigt zu haben, wie sehr mir die Erkenntnis des Wesens der spanischen Kunst am Herzen liegt. Möge meine Arbeit, die ich der „Real Academia de la Historia“ zu widmen mir erlaube, als Zeichen ergebenen Dankes gelten, zugleich aber auch Zeugnis ablegen von der inneren, geistigen Gemeinschaft, die zwischen Deutschland und Spanien besteht.

München, Pfingsten 1925

HUGO KEHRER



Granada, Alhambra, Blick in den Löwenhof

INHALTSÜBERSICHT

Seite

ERSTER TEIL

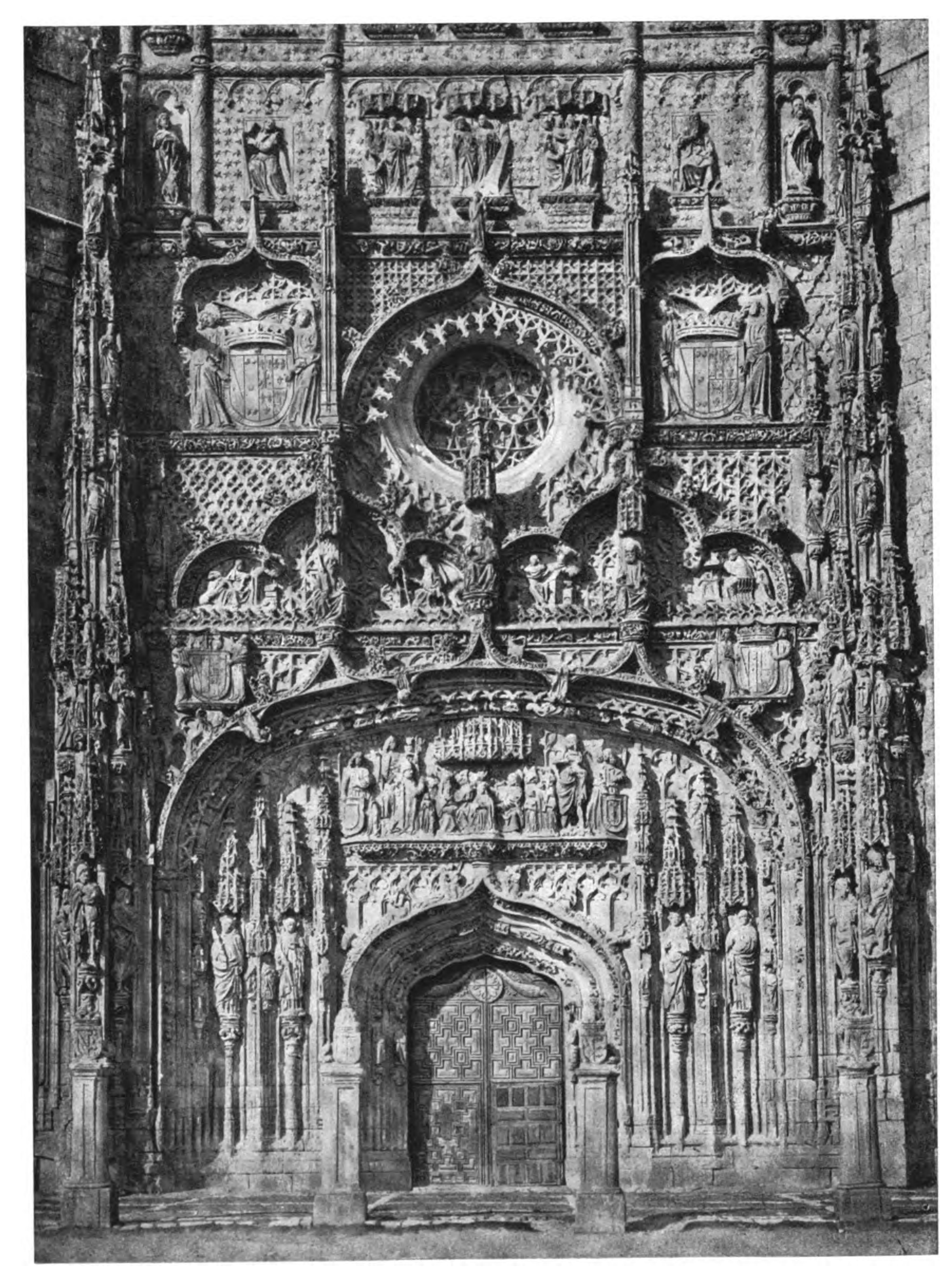
EINLEITUNG

Das Wort „spanisch" klingt uns fast wie etwas Abgeschiedenes. Wir fühlen uns in ferne, fremde Regionen von wundersamer Art versetzt, abseits von aller berauschenden Pracht und Sinnlichkeit. Es ist uns zumute, als träten wir ein in geheimnisvolle Gänge eines stummen, toten Schlosses, in verlassene Klosterräume, die feierliche Stille atmen. Diese Stille wirkt hart und schwer; wir glauben nicht frei und heiter sein zu können, und unsere Lebenskraft scheint nicht voll ausströmen zu wollen. Ein unerbittlich ernster Geist umfängt uns, wir spüren weniger die Außenwelt, als daß wir von ihr gesondert und getrennt sind. „Spanisch", das heißt zehrende Ehrfurcht und Glut, Unirdisches und allzu Irdisches zugleich; „spanisch", das heißt nicht Anmut und Beruhigung, sondern Strenge und Starrheit. Nirgendwo umweht uns heute noch dieser Geist der Abgeschiedenheit so spürbar wie im Escorial. Fast unheimlich berührt es uns, wenn wir durch die kleinen Schloßzimmer Philipps II. wandeln, durch jene Räume, in denen der Mönch-König einst betete und Audienzen erteilte.

Ist es da überhaupt noch verlockend, könnte der nordische Mensch einwenden, sich mit spanischer Kunst zu befassen und sie gar in ihrem Ursprungslande aufzusuchen? Bietet nicht die schöne, edle Kunst der Italiener unendlich viel mehr als die der spanischen Meister, die trocken, nüchtern und reizlos zu sein scheint? Und man könnte sich dabei auf Jakob Burckhardt berufen. Er hat dem spanischen Wesen nie recht nahekommen können, tadelte es schon bei der Darstellung des Süditalienischen, und sein Schlußurteil lautete immer: „Spanien hat Italien zuerst umgebracht, aber es ist selber darüber zugrunde gegangen"[1]). Indessen Burckhardts Meinung ist nicht

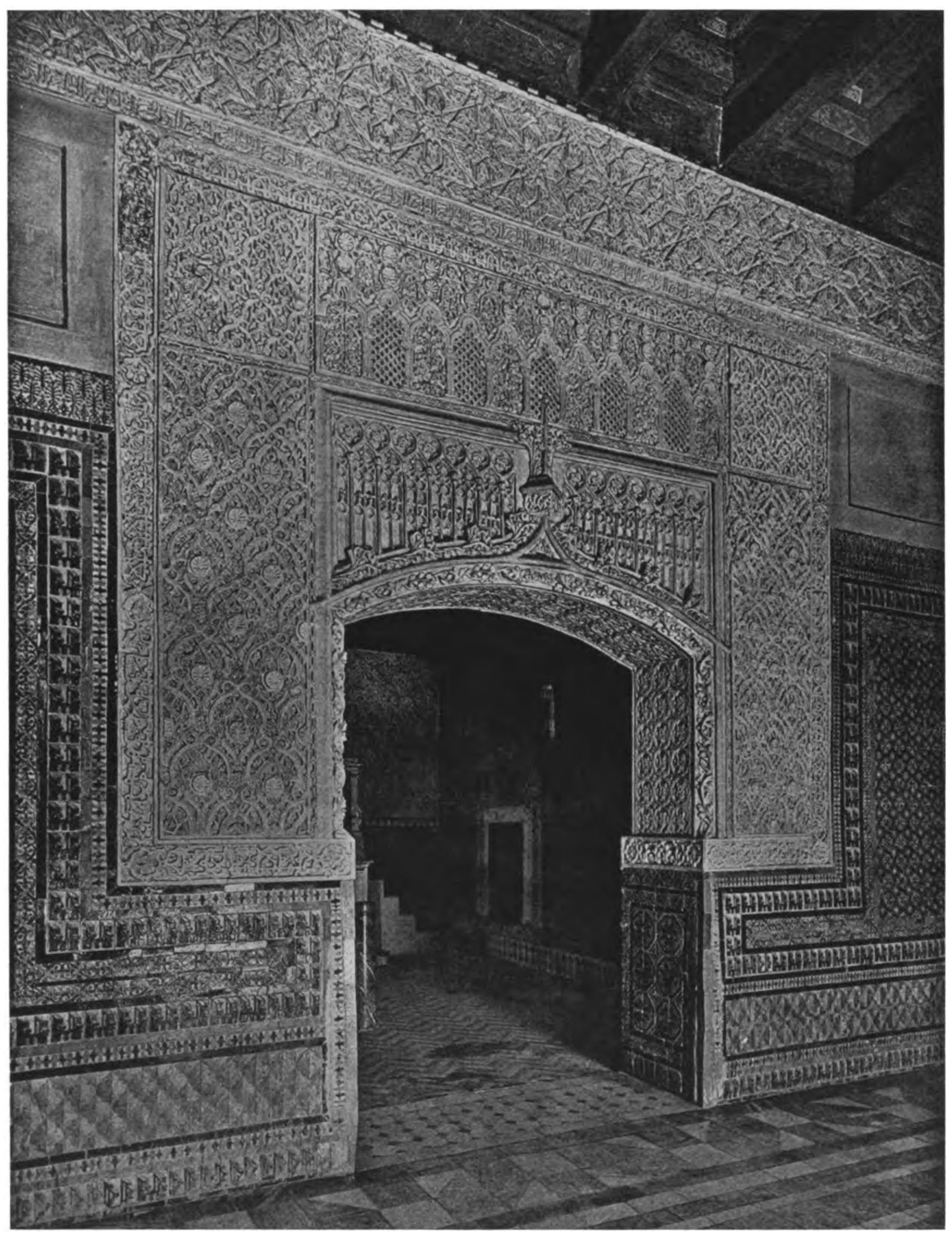
---

[1]) Vgl. Eb. Gothein: „Jakob Burckhardt" in „Preußische Jahrbücher", Bd. 90, S. 18, und in Burckhardts „Die Kultur der Renaissance in Italien" den Abschnitt: „Die spätere Hispanisierung des Lebens", dazu: „Weltgeschichtliche Betrachtungen". Stuttgart 1905, S. 92: „Nur beiläufig sei hier Spaniens als einer rein aufbrauchenden und zerstörenden, ohnehin aus Weltlichem und Geistlichem anders gemischten Macht Erwähnung getan."



Valladolid, San Pablo

die unsere, auch nicht die des modernen Publikums. Die Bahn für das Verständnis der spanischen Kunst ist ja auch längst gebrochen. Freilich, das ist gewiß: die spanische Natur in all ihren Ausdrucksmöglichkeiten wird dem nordischen Menschen zunächst kaum gegenwärtig sein.
Man besinnt sich auf die wenigen spanischen Bilder, die man in Italien gesehen hat. Jedermann kennt Murillos „Zigeunermadonna" in Rom, wie sie dasitzt mit hochgestelltem Fuße vor dem efeuumrankten Pfeiler, mit dem Kinde auf dem Schoße, die Köpfe frontal, die Oberkörper im Dreiviertelprofil, und wie sie beide uns so ernst und feierlich zugleich anblicken. Zart und duftig ist die gelbe Mantilla gemalt, daß das Pfirsichrot des Ärmels durchschimmert, und mit köstlicher Feinheit fließt das warme Gelb der Architektur in das kühle, silbrige Grau des Himmels über. Aber warum nennen denn die Italiener diese Gottesmutter „Zigeunermadonna"? Der sichere Instinkt hat den Gegensatz der beiden Rassen deutlich gefühlt. Was hier dem Italiener so völlig fremd erscheint, daß er es „zigeunerhaft" nennt, ist in Wahrheit nichts anderes als der von Murillo geprägte Typus, den wir als sevillanisch bezeichnen müssen. Und gehen wir von der Galeria Corsini über den Tiber zurück nach dem Palazzo Doria zu „Innozenz X." des Velázquez — des Meisters, vor dem sich alle Italiener des 17. Jahrhunderts neigen müssen —, so drängt sich uns der Gedanke auf, daß diese Gestalt ganz unitalienisch, eben spanisch aufgefaßt sei. Ist, wie Justi glaubhaft machen möchte, der geistige Kontakt mit dem Beschauer in Wahrheit so groß, ist dieser Velázquezsche Papst wirklich „der Mensch, der jeden, der vor ihn tritt, durchschauen und festhalten will, weil man von ihm untrügliche Entscheidungen erwartet"? Wir für unsern Teil haben Velázquez hier anders erlebt: der Papst, spanisch-kühl und unnahbar, sitzt völlig abgesondert, im knappsten Raume, gleichsam in einer rot ausgeschlagenen Zelle. Er fühlt sich gestört in seiner Abgeschlossenheit durch den Besuch des Malers Velázquez, der ihn mit dem Pinsel verewigen will.
Wohl muß man sich in Italien für das Spanische vorbereiten, um zu der Erkenntnis der Gegensätzlichkeit beider Stilländer zu gelangen. Diesen Kontrast verspürt man deutlich, wenn man den Prado von Madrid besucht. Hier steht man nun völlig auf dem Boden der spanisch-romanischen Kunst. Alle Meister, die in Spanien Großes gewirkt, haben sich hier ein Stelldichein gegeben. Da findet sich kaum ein Porträt, das uns freundlich und herzlich anblickte. Da gibt es kein Pathos der Gebärde in italienischem Sinne — die spanische Mimik ist knapp und schmal —, und mit erstaunlich geringen Mitteln wird die innere Stimmung zum Ausdruck gebracht. Wir fühlen, daß der Begriff „vornehm" für den Spanier einen besonderen Inhalt hat und



Sevilla, Alcázar, Casa de Pilatos

daß das Geistige von Ernst und tiefer Melancholie bestimmt wird. Sagt es nicht die Farbe selbst schon, das heilige Schwarz? Bei dem Spanier hat es die Hauptstimme, es ist ihm zur Lieblingsfarbe geworden.
Die spanische Welt stellt sich nur in einem kleinen Umfange dar. Man vermißt den Blick in die Weite und Breite. Die Landschaft schon mit ihrer Poesie kommt zu kurz; wie selten ist das spanische Hochland oder die kastilische Steppe dargestellt worden! Dem Spanier ist es nicht gegeben, die Buntheit des Lebens und täglichen Seins im Bilde festzuhalten. Allein wir wollen damit nicht behaupten, er habe von der Welt weniger als die anderen gesehen. Vielleicht darf man so sagen, der Spanier hat mehr gesehen, als er in seinen Bildern glaubhaft macht, oder, was dasselbe heißt, er hat weniger darstellen wollen, als er gesehen hat.



Sigüenza, Kathedrale, Kapelle Niño-Jesús

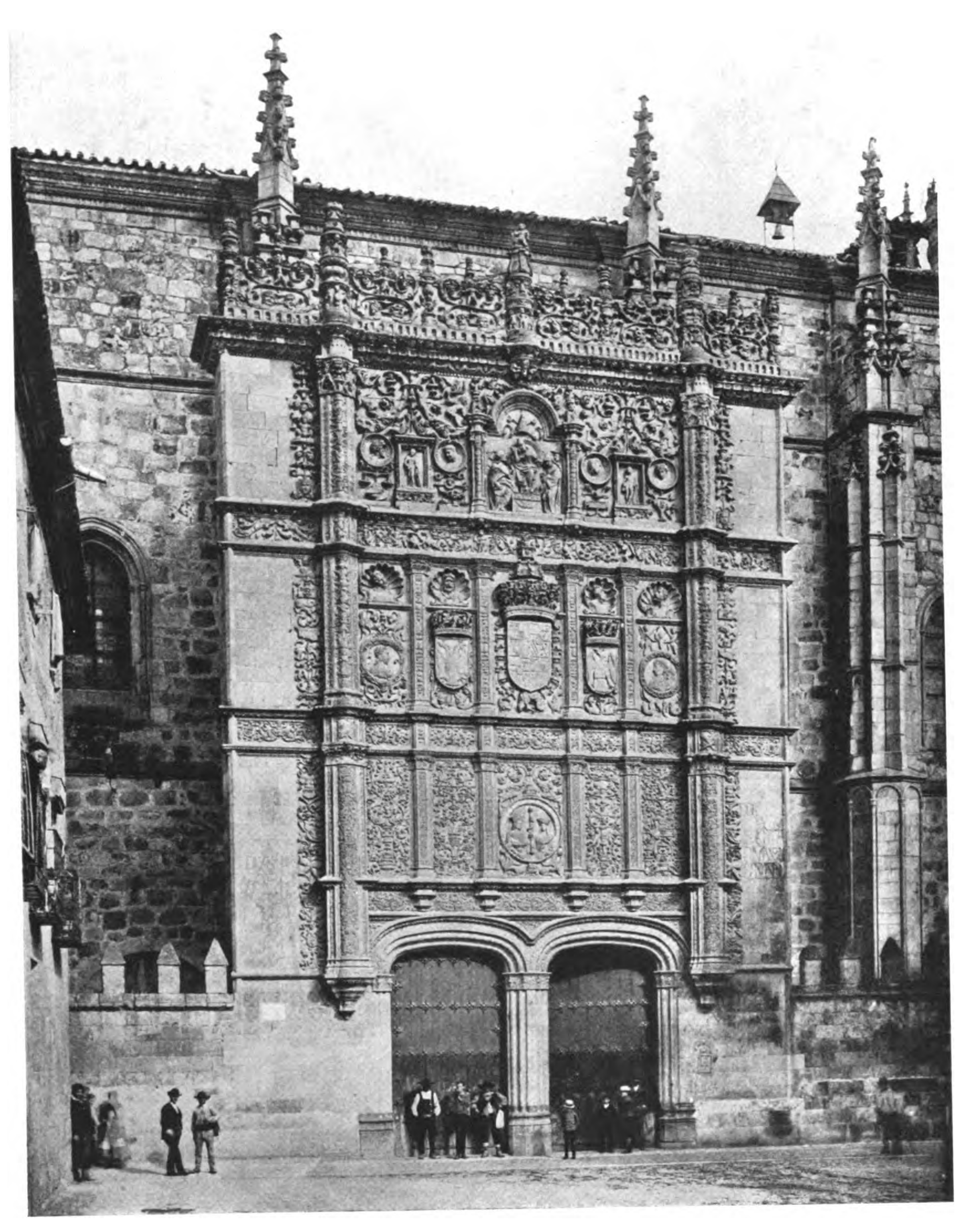
I. VORGESCHICHTE

Man darf sich den Einfluß der maurischen Kunst auf das christliche Spanien nicht zu gering vorstellen. Trotz aller Gotik im Lande blieb Granada vor allem für die Phantasie ein Zauberwort (Abb.). In den Höfen und Hallen der Alhambra konnte sich der Spanier gar nicht satt genug an dem Reichtum dieser fremdartigen, märchenhaften Formen sehen. Ist das wirklich Architektur, gab es dafür übersichtliche, einheitliche Grundrisse, denen nichts hinzugefügt und von denen nichts hinweggenommen werden konnte, ohne daß der Nerv des Ganzen zerstört worden wäre? Waren es fest begrenzte Formen, klare Glieder und Gelenke? War das alles nicht ein Stil, der im Grunde genommen ganz und gar atektonisch war, nur eine Scheinarchitektur, wie man sie sich freilich gar nicht schöner denken kann? Nur zarte Säulen, zu fein, um wirklich eine Last zu tragen; Gewölbe, mehr schwebend als fest; Wände, die keine sind, mit dem Eindrucke des Beweglichen, Verschiebbaren und Wegnehmbaren, dazu bestimmt, Ornamente über sich in reizvollstem Schimmer dahinziehen zu lassen. Alles war in der Tat für den malerischen Genuß zurechtgemacht und von impressionistischen Wirkungen erfüllt. Unbedenklich darf man schon im 14. Jahrhundert von einem Rokoko der maurischen Kunst sprechen.

Es konnte nicht ausbleiben, daß die unterworfenen Mauren im Dienste der neuen christlichen Herrscher den alten Stil weiter pflegten. Der „Stil der unterworfenen Mauren" heißt Mudéjar; Hauptbeispiele sind der *Alcázar*[1]) und die *Casa de Pilatos* in *Sevilla* (Abb.). Als das Haus des Pilatus um 1500 in Angriff genommen wurde (erst 1533 war es vollendet), blühte in Spanien die Spätgotik (San Pablo in Valladolid, Abb.). So ist die Vermischung des Maurischen mit dem Gotischen eine Notwendigkeit. Man sieht Hohlkehlen

---

[1]) Einige schöne Abbildungen vom Alcázar bringt E. Kühnel in seinem Buche: „Maurische Kunst". Berlin 1924, Tafel 86; dazu M. Junghändel-C. Gurlitt: „Die Baukunst Spaniens". Dresden 1892; O. Schubert: „Geschichte des Barock in Spanien". Eßlingen 1908; Const. Uhde: „Baudenkmäler in Spanien und Portugal". Berlin 1892.



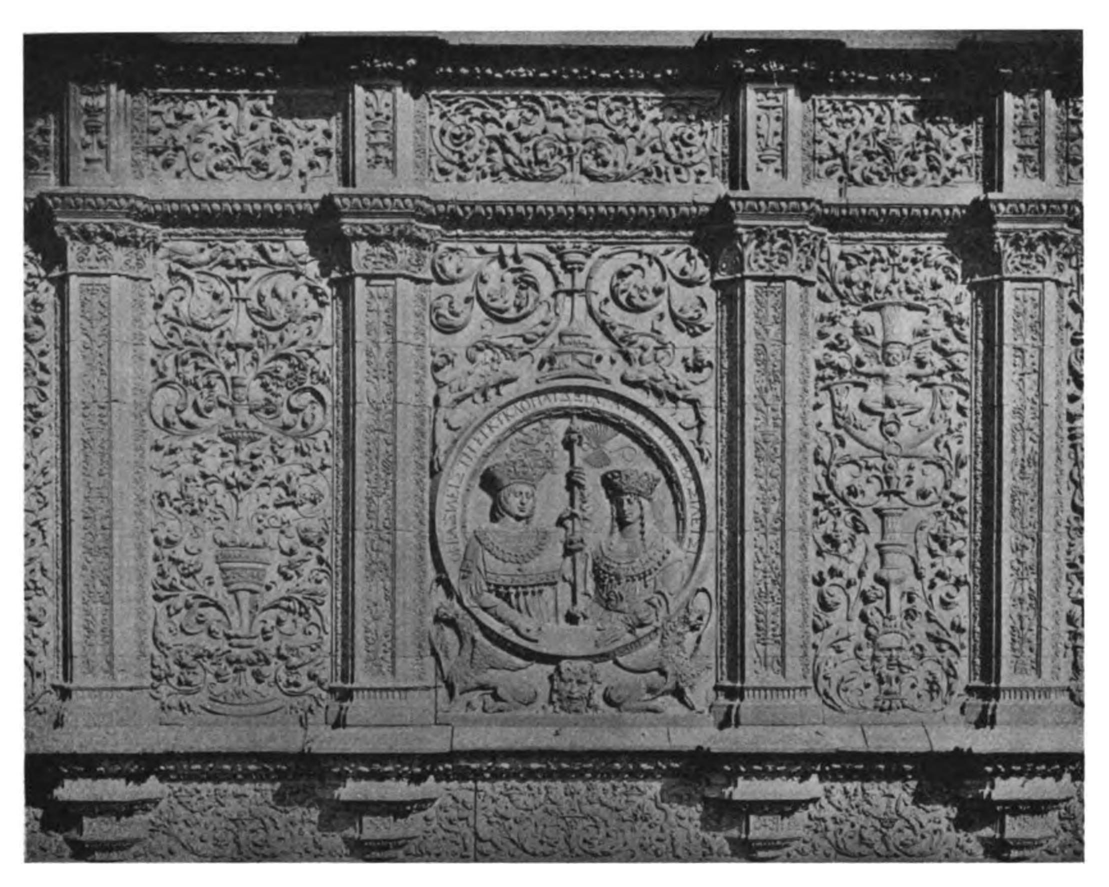
Salamanca, Universität, Westfassade

mit Ranken- und Blattwerk; Flachbogen mit kreuzblumenartigem (fialenartigem) Ansatze; Blendarkadur mit Maßwerk gefüllt; Kleeblattbogen, spanisch vergittert; Palmetten um palmettgefüllte Scheiben herumstehend; Pflanzliches und Geometrisches; dann wieder reine Muster des Teppichstils, wo alle Formen zum Ornament geworden sind. Dieser Mudéjar, so wie er sich in Sevilla zeigt, ist ein Flachstil, ein flächenhafter Architekturstil, und doch zugleich ein im höchsten Sinne malerischer. Indem wir dieses Urteil aussprechen, haben wir bereits die Grundbegriffe neu gemischt: wir stehen auf dem Boden der optischen Zwischenstufen. Das „Malerische“ aber überwiegt so stark, daß der Begriff selbst zu eng erscheint. Indessen könnte man wohl noch im Sinne Wölfflins formulieren: alles ist umspielt von dem Scheine ständiger Bewegung, ständiger Wandlung, das heißt Veränderung; es gibt keine linienklaren, tastbaren Grenzen, und in diesem unendlichen Bewegungsschauspiele gelangt das eigentliche Leben dieser mudejaren Architektur vollendet zum Ausdruck.

Die spanische Richtung ins Malerische ist von grundsätzlicher Bedeutung. Wie nachhaltig letzten Endes der arabische Stil gewesen ist, — man vergegenwärtige es sich, im Mudéjar war er bereits zur Weichheit und Energielosigkeit entwickelt worden — zeigen gleich die ersten Proben der sogenannten spanischen Renaissance, die man „Estilo plateresco“ zu nennen pflegt. Diego Ortíz de Zúñiga hat bereits 1677 das Wort geprägt[1]). Indem wir die begriffliche Erläuterung zurückstellen, wollen wir wenigstens in dieser kurzen Erörterung ein Hauptbeispiel anziehen, das allgemein als plateresk bezeichnet wird. Wir meinen die Fassade der Kapelle *Niño-Jesús* in der Kathedrale von *Sigüenza* vom Jahre 1520 (Abb.). Sind auch manche Formen klarer als in dem Hause des Pilatus auf ihren plastischen Gehalt hin empfunden, horizontale und vertikale Abgrenzungen vorhanden, so wirken doch diese Elementarrichtungen nicht für sich wie in der strengen Architektur. Der Nachdruck liegt nicht auf ihnen, sondern das Geflimmer des

---

[1]) Die Angaben von Marc. Menéndez y Pelayo: „Historia de las Ideas estéticas en España“ in: „Obras completas“. 2da edición corregida, Madrid 1904, Tom. VI, S. 324: „A Ponz se debe el felicísimo nombre de arquitectura plateresca“, stimmen nicht; dazu Jul. von Schlosser: „Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte“. Wien 1920, Heft 7, S. 56. Nach einer gütigen Mitteilung meines Freundes Adolfo Bonilla in Madrid lautet die entscheidende Stelle: „Comenzóla (la construcción de la nueva Capilla Real de Sevilla) Martín de Gainza; prosiguióla Hernán Ruíz, y rematóla Atanasio de Meaida, maestros mayores, que, según el uso de aquel tiempo, rompieron en mucha parte de su ornato las reglas de la arquitectura romana *con fantasías platerescas,* haciendo la obra, si bien muy galana y rica de primores, no de aquella entereza majestuosa, que es más plausible a los entendidos en la arquitectura sólida, que de los griegos se dimanó a los Romanos“; vgl. Diego Ortíz de Zúñiga: „Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla“; lib. XV; año 1575; II. Ausgabe Madrid 1796, tom. IV, S. 73 (I. Ausgabe Madrid 1677).



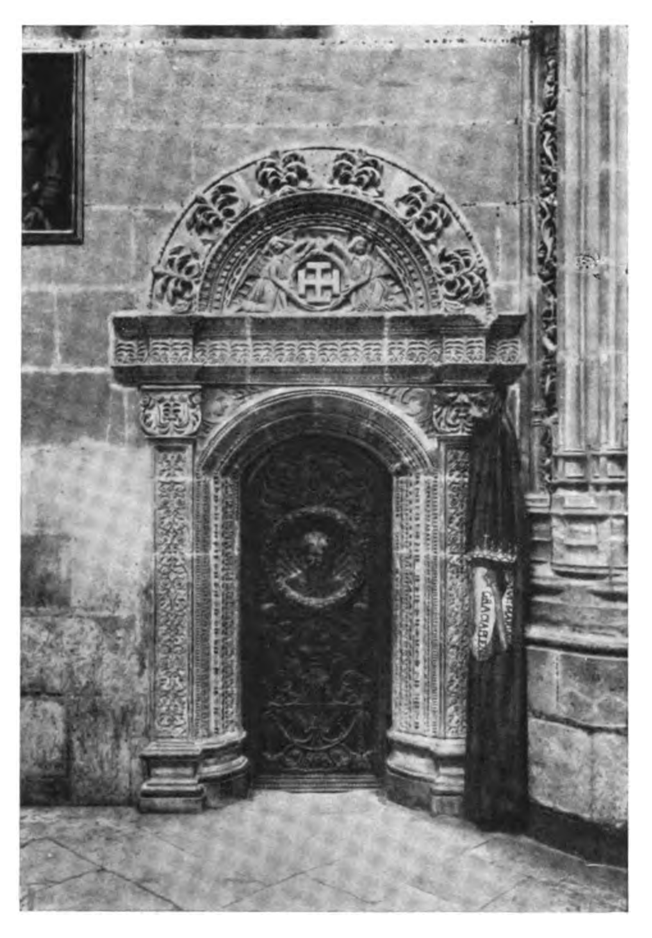
Salamanca, Universität (Ausschnitt)

Formganzen steht in der Wirkung voran. Die Wand vibriert, es zuckt und blitzt in dieser Welt von kleinem Formgewirr. Drei Elemente sind zusammengetreten, zu dem Maurischen und Gotischen ist das Italienische hinzugekommen. Italienische Frührenaissance: die Pfeiler, die sich in Absätzen gliedern; die rechteckigen Felder, die sich mit schuppenartig gehängten Girlanden schmücken; die Muschelnischen, die Stehfiguren in sich aufnehmen; der Halbkreisbogen, der — freilich ganz unitalienisch, das heißt völlig funktion-gewichtlos — in der Fläche zitternd schwingt (das Vielzackige ist allerdings letzten Endes maurisch). Gotisch: die Gesamtproportion; die Reliefs; die Hohlkehle mit der Inschrift, und als Abschluß zwischen zwei kurzen Fialen die Dreipässe, deren obere Rundung aus Vorhangbogen gebildet ist. Endlich maurisch: der Stalaktitenfries mit seinen etagenmäßigen Vorkragungen. Auch ist die Fassade mit der Mauer nicht organisch verbunden, sie könnte sich ebensogut an irgendeiner anderen Stelle des Baukörpers befinden. Man kann sich vorstellen, wie der Akzent verschiebbar war; er legt sich entweder

auf das Maurische oder Gotische oder Italienische. Höchst feine und reizvolle Mischungen sind zustande gekommen.
Die Westfassade der *Universität von Salamanca* gilt bei allen als glänzendstes Schaustück plateresken Stiles (1515—33). Man wird die durchaus flächenartige Wirkung empfinden, den Flachstil, den flächenhaften Architekturstil malerischen Charakters (Abb.). Fensterlose, viergeschossige Fassade von symmetrischer Anlage, vorgeblendet, nicht aus der Mauer herausentwickelt und zugleich gespannt über die älteren, zurechtgemachten Strebepfeiler. Keine maurischen Motive mehr, auch nichts rein Gotisches, abgesehen von den flachen Korbbogen der Doppeltür; die Fialen gehören der früheren Bauperiode an. Die Akzente sitzen in der Mitte; nach einem hochgespannten Türgeschoß wächst die Proportion nach oben, wo auch der dekorative Schmuck reicher wird und schließlich ein Überschuß von Kräften ausströmt. Die Gliederung durch Gebälk und Pilaster mit ausgekehlten Kanten besteht und ist klarer als in Sigüenza durchgeführt. Allein wesentlich ist: nicht, daß abgegrenzte Flächen in möglichst gleichmäßiger Füllung vorhanden sind, sondern daß die Ornamente, Grotesken und Arabesken, unruhig die Fläche überwuchern und so für das Auge der Eindruck einer überrieselnden Bewegung entsteht, die nicht zu Ende zu kommen scheint. Auf der dekorativ-malerischen Absicht liegt der Nachdruck. Man denkt nicht mehr an Steinmetzarbeit, sondern spürt, daß sich die entwerfenden Architekten einer kunstgewerblichen Unterstützung bedienten, daß Bildhauer am Werke waren, die weniger den Meißel als den kleinen Hammer und die Punze zu führen verstanden. Die zartere Hand des Silberschmiedes verrät sich, der aus dem Silberblech seine Formen mit dem Hammer von rückwärts her heraustreibt und die feinen, scharfen Linien mit der Punze herstellt. „Silberschmiedarbeit", man darf auch „Goldschmiedarbeit" sagen; denn in der alten Zeit war der gelernte Silberschmied zugleich Goldschmied — Juan de Arfe Villafañe führte den Titel „Escultor de plata y oro"[1]) —, während bekanntlich heutzutage die Tätigkeit der beiden voneinander geschieden ist. Da nun im Spanischen das Silber la plata heißt und el platero der Silberschmied, hat sich das Wort „el estilo plateresco" leicht einbürgern können.
Plateresker Stil: das ist der Stil der Silberschmiede, angewandt auf die Großarchitektur und herausentwickelt aus den Vorzügen des edeln Materials, dessen Schönheit, Spiel der Reflexe und Wirkungen nach der malerischen Seite hin empfunden wurden. Plateresker Stil: das ist die Kunst des kleinen Stils, geübt am großen Objekte, ist der auf das Zierliche gerichtete Geschmack

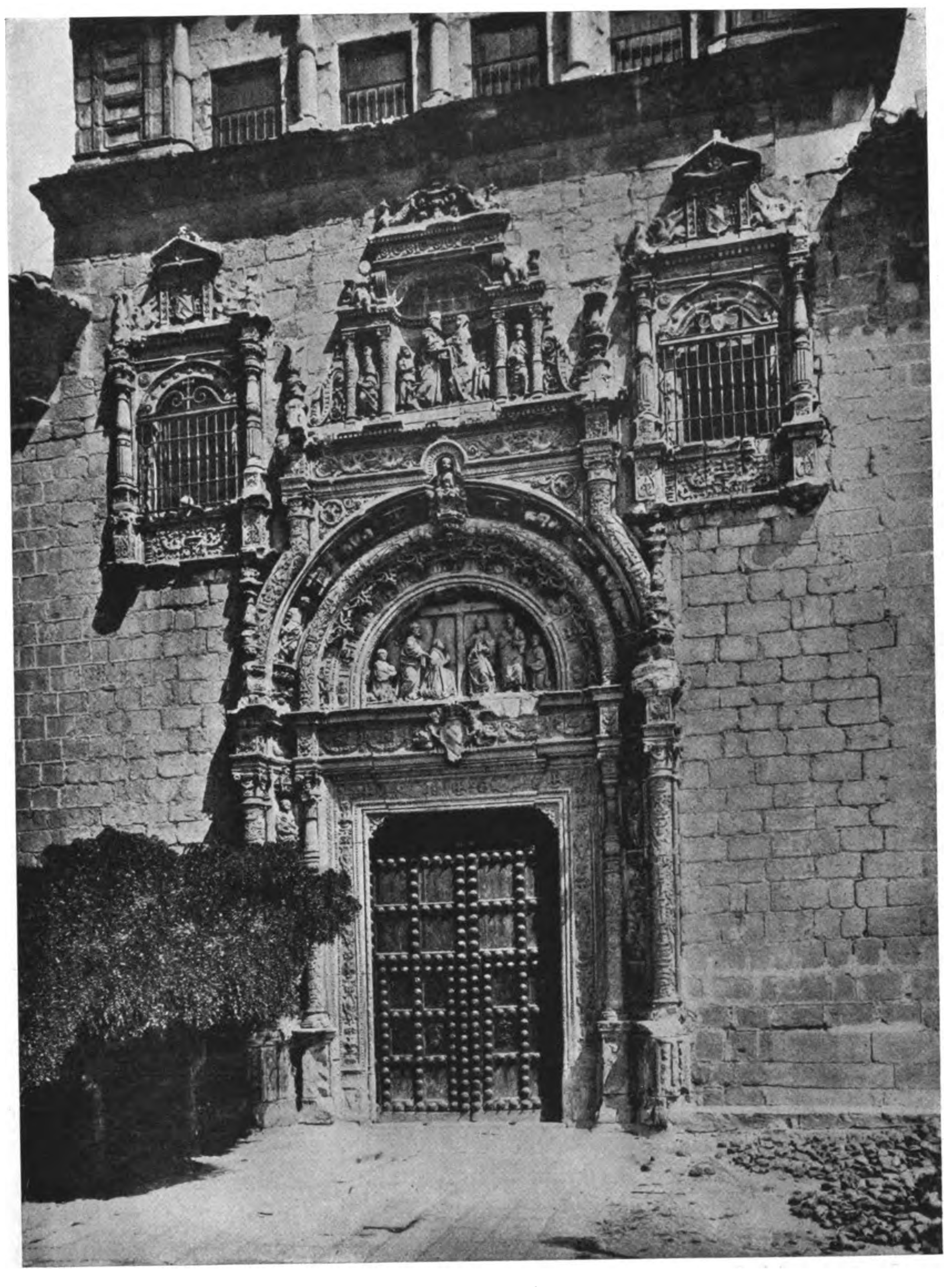
---

[1]) Vgl. F. J. Sánchez Cantón: „Los Arfes. Escultores de Plata y Oro". Madrid 1920, S. 47.



Burgos, Kathedrale, Capilla del Condestable, Sakristeitür

des spanischen Menschen. Plateresker Stil ist ein Mischstil: er lernt aber dann vom Maurischen und Gotischen zu abstrahieren und hat über der Auseinandersetzung mit der italienischen Renaissance die nationale Sprache des Dekorativ-Ornamentalen nicht verloren. Im Grunde genommen ist er dem nordisch-germanischen Formwillen viel näher als dem italienischen (Abb.).
Inwiefern die an den Kustodien geübte Kunst der vom Norden her eingewanderten Silberschmiede bedeutungsvoll wurde, wollen wir hier nicht untersuchen. Auch bot sich ein besonders instruktives Feld der Übung in den grandiosen spanischen Altären; in bezug auf Proportion und Reichtum ihres dekorativen Habitus' gibt es nichts Ähnliches in der europäischen Welt mehr. Wie viel Nicht-Italienisches steckt doch in allem Spanischen! Um es zu beweisen, nehmen wir noch ein paar Proben aus der kastilischen und andalusischen Architektur hinzu. Die Fassade des Hospitals von *Santa Cruz* in *Toledo* bekundet nach Gurlitt den „vollständigen Sieg der Renaissance". Allein wirkt sie nicht wie eine Unverständlichkeit für das italienische Auge? Die Mauer ist vollkommen ungegliedert, und das Portal ist asymmetrisch ganz an die Seite gerückt (Abb.). Zwar steigen italienische Säulen empor, aber ihr Schaft ist geknickt, und trotzdem legt sich der Architrav auf diese sitzenden Säulen. Alle Gesetze der Statik und Ästhetik scheinen mißachtet; es ist so, als ob ein gebrochenes Bein die Last des Körpers tragen sollte. Die Bogen sind unklar geführt, die Formen drängen sich zusammen. Die beiden Fenster, hoch oben, rücken dem Organismus des Portals bedenklich in die Nähe, bringen den Eindruck des Schwebens hervor und sind wie Nester der



Toledo, Santa Cruz



Guadalajara, Palacio de los Duques del Infantado

Vögel an der Mauer angeklebt. Es ist ein schwer auseinanderzulegender Komplex. Eine Form geht aus der anderen hervor, schmilzt in die andere über. Der Stil schwelgt im Unklaren. Die vielen Feinformen liegen „wie Schmucksachen auf dem Schaubrette eines Juweliers". Wie hätte wohl der spanische Architekt Enrique de Egas, der im Auftrage des berühmten Kanzlers des Reiches, des Kardinals Mendoza, 1514 seine zwanzigjährige Arbeit vollendet hatte, etwaige Einwendungen eines italienischen Meisters, sagen wir einmal eines Bramante, zu entkräften versucht? Was die sitzenden Säulen anbelangt, so hätte er sicherlich entgegnet, sie seien von ihm nicht architektonisch, sondern rein dekorativ empfunden worden, für die geringe Last, die sie zu tragen hätten, reiche die innere Spannung aus. Im übrigen hätte er lediglich die Absichten seiner Kunst mit dem Hinweise auf das Dekorative zu rechtfertigen gesucht.
Wenn im Hofe des *Colegio San Gregorio* in *Valladolid* (1496) unter das



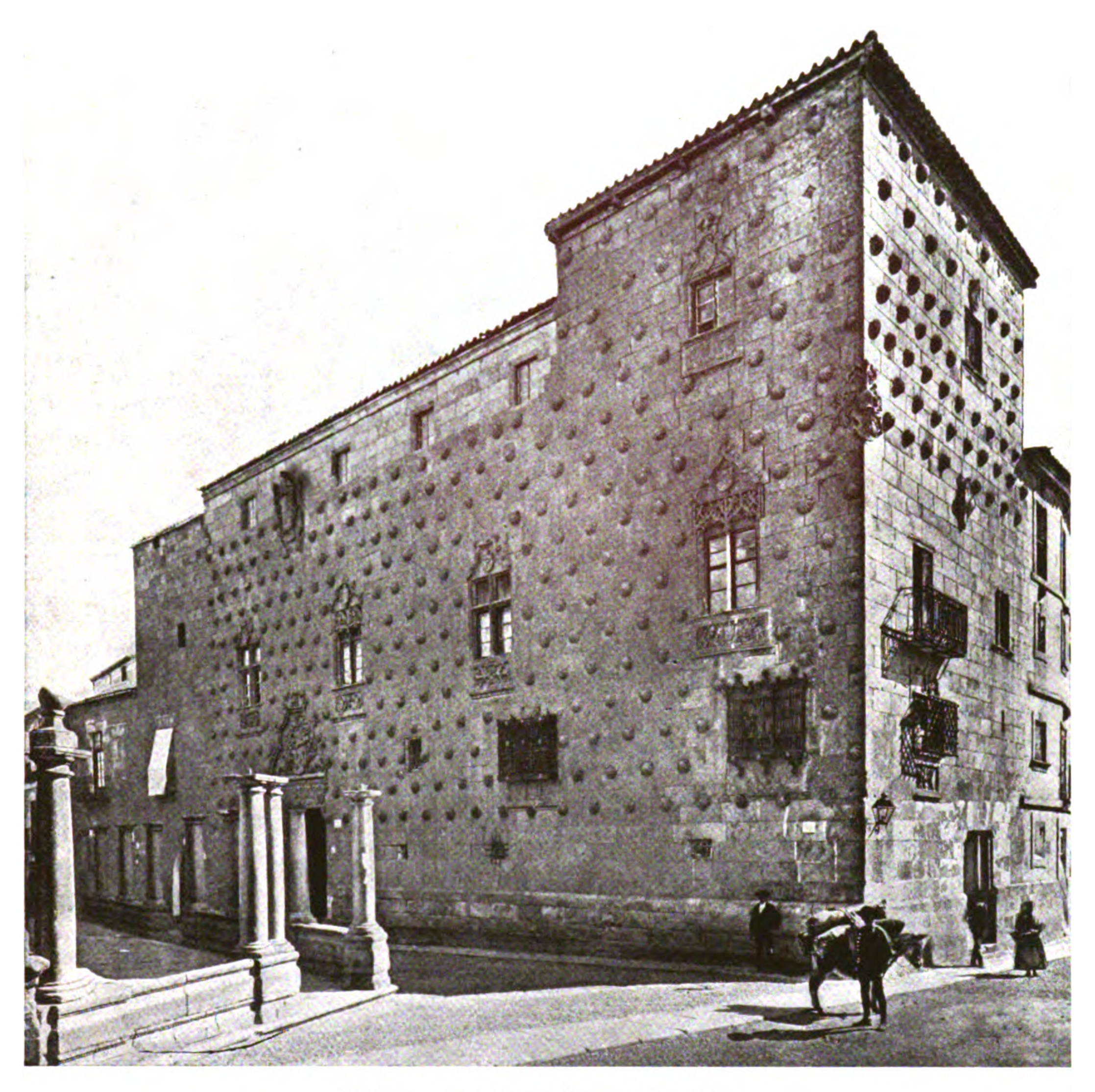
Guadalajara, Infantadopalast, Hauptportal

Gesims eine Gliederkette gespannt wird, so verrät auch dieses Motiv die spanische Neigung zum Spiele mit Formen, die dem Metalle zugänglich sind. Die Ecken füllen sich mit Wappen, statt daß der rechte Winkel rein erhalten bleibt, und die unreinen Bogen wie auch die Spiralsäulen sind scharf gleichsam aus Metall geschnitten. Der breit gelagerte *Palast des Herzogs von Infantado* in *Guadalajara* vom Jahre 1461 (1570 umgebaut) hat auch nicht ein einziges Gebälk (Abb.). Man wird nur zaghaft den Abschlußstreifen gegen die obere, später zugemauerte Halle als Stalaktitengesims bezeichnen dürfen. Diese Form gibt es natürlich in Italien nicht (Gegenbeispiel Palazzo Strozzi in Florenz von 1489). Auch wird hier am Infantado-Palaste die spanische Lust an der Flächenbehandlung so recht verständlich. Keine Rustika,



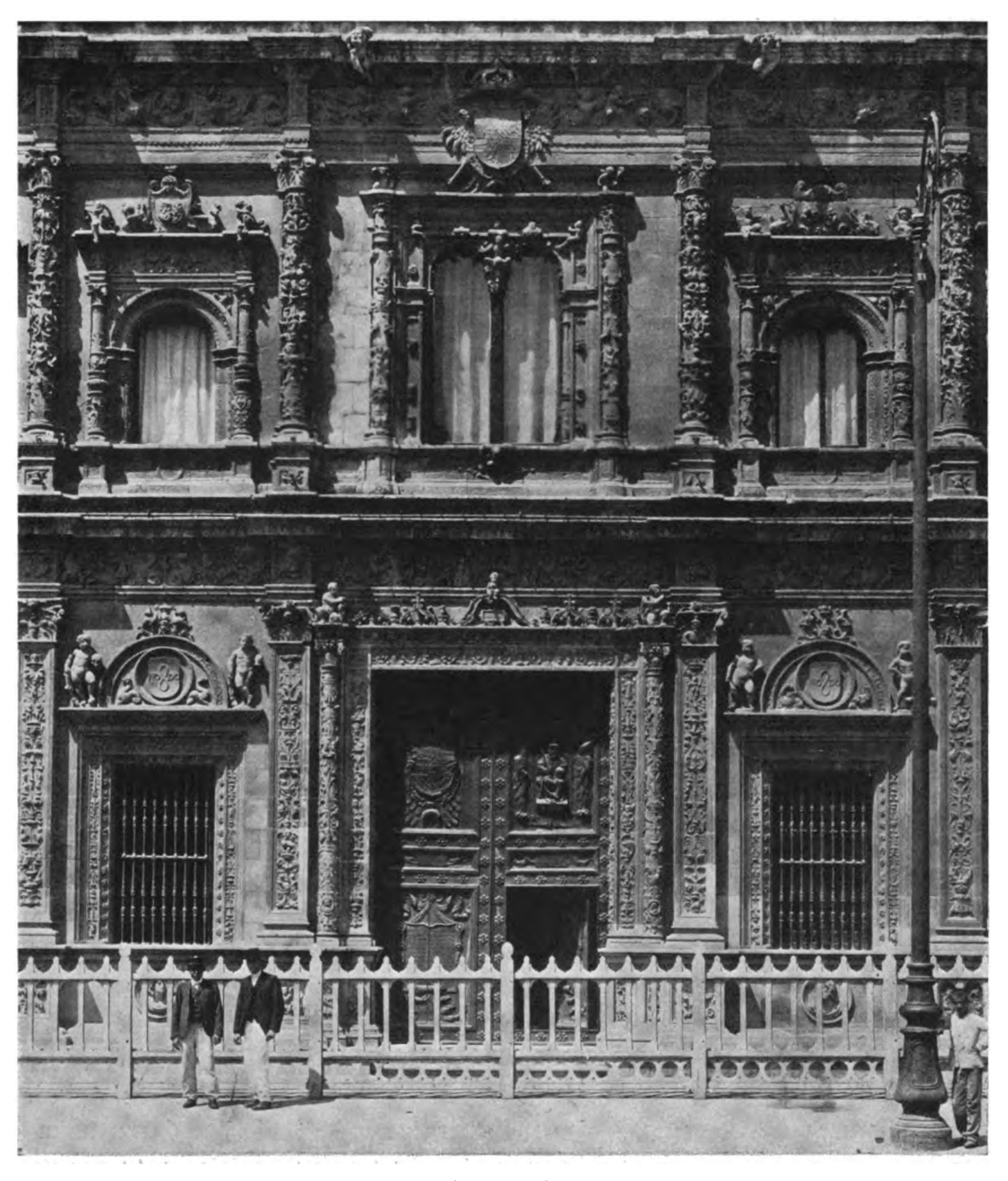
Guadalajara, Infantadopalast, Löwenhof (Ausschnitt)

viele Spitzquadern überwuchern in schier unbestimmbarer Zahl die Fläche, in sie ist von unten her ein Portal asymmetrisch eingeschnitten, es weist mit Flachornamenten völlig umkleidete Säulen auf (Abb.). Kommt dann aber einmal der besonders plastische Spitzquader vor wie in der *Casa de los Picos* in *Segovia,* wo ein Stein neben den anderen in italienischer Weise gestellt ist, so fehlt wiederum das notwendige Gesims, genau so wie in der *Casa de las Conchas von Salamanca* vom Jahre 1514, die zu den berühmtesten Adelshäusern Spaniens gezählt wird (Abb.). Eine Bildhauerarbeit auf glatter Wand, übersät mit zahllosen Muscheln, die natürlich keine geometrischen Gebilde, sondern kleine plastische, knopfartige Formen sind; sie reihen sich aber nicht „schachbrettartig" aneinander, weil es sich nicht um Quadrate, sondern um Rechtecke handelt. Unter dem Dache sieht man allerdings über den Balkenköpfen ein Gebälk, aber ein ungewöhnlich flaches Gebälk. Aller Reiz kommt auch hier vom Spiele des Lichts und Schattens, von Hell und Dunkel. Ohne Gesimse auch das *Colegio Mayor de Santa Cruz* von Enrique de Egas in *Valladolid* (1492), und selbst die Westfassade des *Alcázar von Toledo* ist eine ungegliederte Masse.

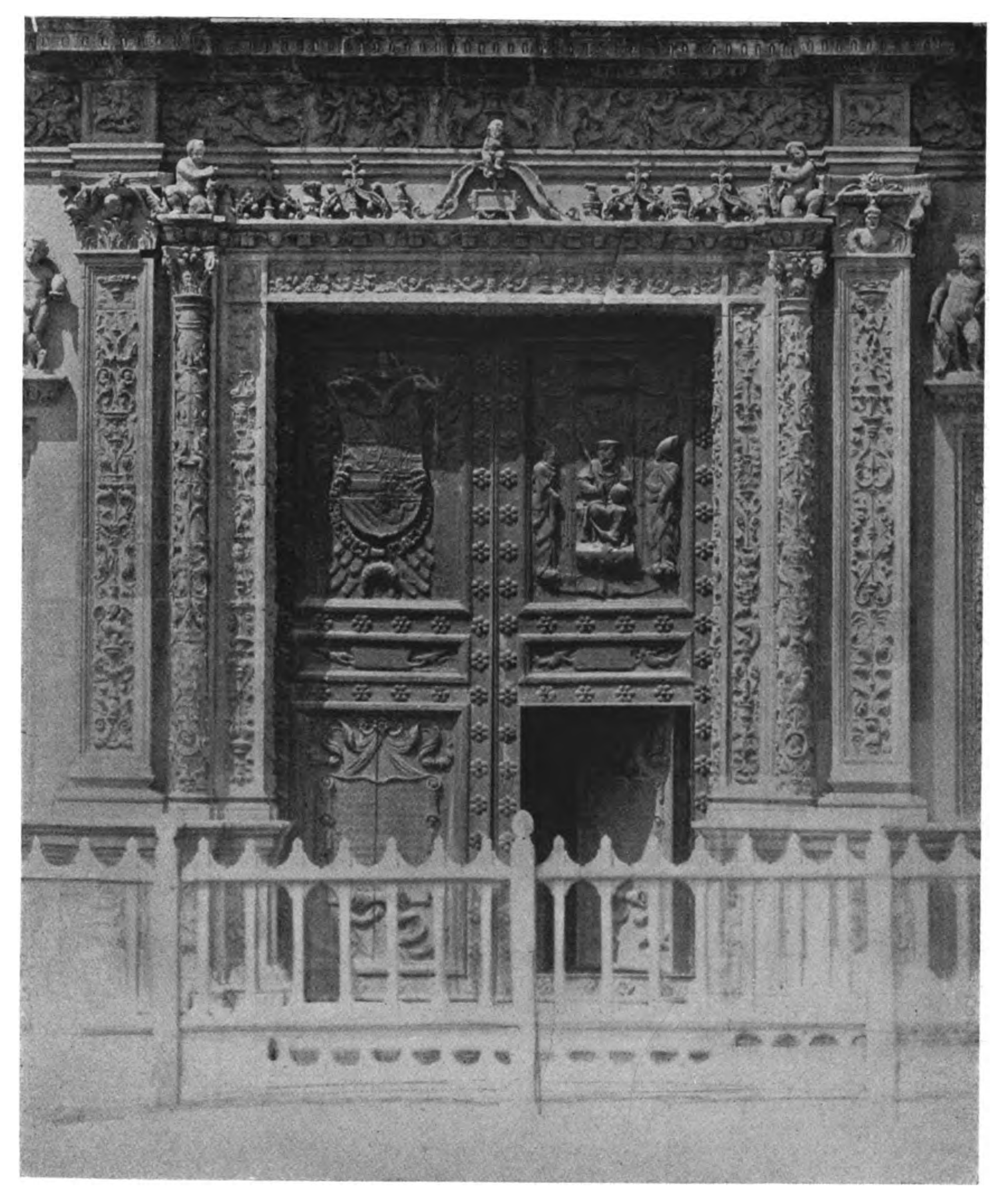


Salamanca, Casa de las Conchas

Und so könnte man fortfahren, an Beispielen dieser frühen Zeit schon die spanische Formauffassung als einen Gegensatz zur italienischen darzustellen. Die angezogenen Belege berechtigen jedenfalls zu der Feststellung: die gegliederte Schönheit, das durchsichtige System mit klar gesonderten Teilen gibt es im Spanischen nicht. Der Spanier zieht es vor, die Fläche zu beleben statt sie zu gliedern. Der Spanier hat nicht die regelrechten Proportionen des Italieners. Alles ist weniger gesetzlich gebunden, ist mehr der Willkür überlassen. Der einzelne Künstler ergeht sich am liebsten in seiner eigenen Phantasie, sie ist auf das malerisch Dekorative gerichtet.



Sevilla, Rathaus



Sevilla, Rathaus



Sevilla, Rathaus

Was für den Norden gilt, trifft auch für den Süden zu. Das *Rathaus von Sevilla* ist das klassische Beispiel plateresken Stiles aus dem südlichen Spanien. Man darf glauben, daß sein Architekt Diego de Riaño, der es 1527, also ein Jahr vor Dürers Tode, zu bauen begann, Italien gesehen hat, vermutlich den Norden, wohl Pavia, Mailand und Venedig. Allein so sehr Oberitalienisches anklingen mag, ist auch dieses Denkmal vorwiegend als eine freie Äußerung des spanischen Geistes zu begreifen; von einer unmittelbaren Nachahmung eines fremden Vorbilds kann kaum die Rede sein. Der breit gelagerte Bau ist durch Gesimse, Arabeskenpilaster und Halbsäulen gegliedert (Abb.). Indessen wird die Ordnung durchaus nicht als besonders streng empfunden, und das Ganze ist keine harmonische Fügung einzelner, wahrhaft selbständiger Teile. Die Phantasie ist südländisch verschwenderisch; die Flächen sind mit Ornamenten zugedeckt, vom Steine bleibt nur wenig sichtbar. Die Tendenz des Dekorativen ist sogar soweit getrieben, daß der Säulenschaft ganz von unten bis oben mit Ornamenten übersponnen ist; strumpfartig ist das Ornament über die Säule gezogen, ihr architektonisches Wesen ist damit verloren gegangen. Es käme im Italienischen auch nicht vor, daß die Treppenanlagen des Innern im Aufriß der Fassade so abzulesen sind, wie es hier der Fall ist; die Fensterproportionen werden dadurch ungleich. Nicht zu übersehen, wie die Fenstergesimse bis an die Pilaster gezogen, wie die Säulen dicht an die Umrahmung des Portals herangeschoben sind und die halbkreisförmigen Bogen in den Fenstern des zweiten Geschosses nicht rein ausklingen. Endlich mag nicht unerwähnt bleiben, wie wenig im ganzen genommen die menschliche Gestalt, die nackte Figur, dargestellt ist. Arabische Anschauungen scheinen nachzuwirken. Sevilla stand 536 Jahre unter maurischer Herrschaft, Spuren muß sie hinterlassen haben.
Natürlich kann sich auch einmal die spanisch-romanische Phantasie der italienisch-romanischen so nähern, daß man sich einen Bau auf spanischem Boden fast ebensogut auf italienischem denken könnte. Der *Palast Karls V.* in *Granada* ist solch ein Beispiel. Man sieht sich sogleich einer anderen Anschauung gegenübergestellt; jeder Teil spricht für sich, ist faßbar, steht im Zusammenhange mit dem Ganzen, und der Eindruck des Ruhigen und Bleibenden wird erzeugt. Hier spürt man nun den Geist der italienischen Klassik. Pedro Machuca war ein Schüler Raffaels, er hat den karolingischen Palast 1527, also gleichzeitig mit dem Rathause von Sevilla, begonnen; (nur ganz leise klingen hie und da spanische Formphantasien nach, etwa im Einsatze des Fenstergebälkes zwischen den Pilastern). Für den Geist der Abhängigkeit vom romanischen Mutterlande ist vielleicht noch aufschlußreicher der Hof des *Colegio de los Irlandeses* in *Salamanca*, nach 1520.

Pfeilerhallen mit Halbsäulen — man denkt gleich an das wichtigste Beispiel aus dem Quattrocento, an den Hof des Palazzo di Venezia in Rom. Es überrascht, mitten im Herzen von Altkastilien solch einen Hof vorzufinden, der dort sicherlich als etwas ganz Fremdes erschienen ist und in dem uns auf einmal ein Stil von ungewöhnlicher Reinheit und Abgeklärtheit entgegentritt. Indessen sieht man näher zu und stellt man Vergleichungen mit dem römischen Palaste, der als Vorbild gedient haben muß, an, so entdeckt der sachkundige Blick Unterschiede von nicht unbedenklicher Art; sie zeigen begreiflicherweise die Überlegenheit alles Italienischen nach der Seite des Ausgeglichenen und Harmonischen. Im unteren Geschosse erscheinen reine Halbkreisbogen, aber die äußeren Archivolten sind nicht zu Ende geführt, und im oberen finden sich noch Korbbogen; auch ist der Sockel für die schlanken Halbsäulen zu niedrig, ihre Form ist nicht von unten her genügend vorbereitet. Im Obergeschosse wird den Säulen kein Tragen zugemutet, der Architrav bleibt fast in der Wand stecken, und wo man ein Kranzgesims erwartet, gehen die Kräfte fast hemmungslos in fialenartige Kandelaber über. Endlich, wenn man von spanischer Architektur des 16. Jahrhunderts spricht, denkt man an den *Escorial* (1563—1584). Die plastereske Flächendekoration ist nunmehr ganz und gar verneint, der platereske Stil hat den Todesstoß empfangen. An seine Stelle tritt, wie es in der spanischen Kunstliteratur heißt, der Graeco-Romano-Stil, der Estilo antiguo, oder, will man ihn nach dem Hauptarchitekten benennen, der Estilo Herreresco. Kloster, Kirche, Schloß, alles zusammen nimmt diese kolossale Schöpfung in sich auf. Innerhalb Spaniens ist der Escorial eine der größten Überraschungen, nichts Ähnliches ist ihm an die Seite zu stellen (Abb.). Welch eine Breite im Verhältnis zur Höhe! 47 Achsen zählt allein die majestätische Front der Südfassade, und dabei handelt es sich nur um einen Teil vom Ganzen. Die Fassade scheint endlos zu sein, scheint ins Unbegrenzte weiterzugehen; nirgendwo findet sich ein Platz der Ruhe. Das Auge wird hingetrieben an den Gurtgesimsen der 4 Seiten entlang um die unbetonten, leicht vorspringenden Ecktürme herum. In die leeren, fast unheimlich leeren Mauern sind 5 Reihen von Fenstern eingeschnitten, in engstem Nebeneinander, jedes Schmuckes bar, wie auch der ganze Bau ornamentlos ist. Die Fenster haben keine kräftige Einfassung, sie sind glatt umrahmt, es sind nicht mehr die klassischen Fenster der Renaissance mit Giebeln und Halbsäulen. Keine senkrechte Gliederung; die wenigen, dünnen Lisenen statt der Pilaster wollen nicht allzuviel besagen. Bei solch einem Mangel vollkommener Durchgliederung und Durchbildung des Baukörpers im klassischen Sinne darf man nicht von Renaissance sprechen. Die breite, schwere Massenhaftigkeit im Zusam-



El Escorial (1563—84)

menhange mit der schier ins Endlose, ins Unendliche gehenden Fassade muß als Barock empfunden werden. Bekanntlich ist es gerade eine Eigentümlichkeit der barocken kirchlichen und privaten Architektur, den Fassaden eine möglichst bedeutende horizontale Ausdehnung zu geben. Der Zug zum Unendlichen überwältigt und schlägt uns nieder, das ist durchaus barock[1]). Nun spricht man auch in der Architektur vom römischen Ernste, von der römischen Gravità. Aber was ist diese römische Gravità gegen den Escorial! Hier inkarniert der Ernst, die Düsterheit, die despotische Strenge, Starrheit und dumpfe Befangenheit, der Geist Philipps II., der als reiner Spanier das Bedürfnis in sich fühlte, einsam zu sein und darum dieses Riesendenkmal in die Einöde gestellt hat. Und wie sich das Monument nach außen hin kühl-ablehnend verhält, nichts Einladendes, nur Abweisendes hat, so ist es auch die Innenarchitektur. Auch für sie ist die einsame Ruhe des Spaniers, der

---

[1]) Vgl. Heinr. Wölfflin: „Renaissance und Barock“. München 1907, S. 28.



Morales, Mater dolorosa, Prado

bis zur Vollkommenheit ausgeprägte Ernst charakteristisch. Es ist dieselbe Stimmung, die wir in den Bildnissen eines Greco, Coello und Velázquez wiederfinden werden.
Als Ganzes gehört der Escorial einer bereits barocken Empfindungssphäre an. Man täte vielleicht nicht unrecht, überhaupt nicht von spanischer Renaissance zu sprechen: das spanische Auge ist unklassisch. Von der Höhe des plateresken Stils führt der Weg unmittelbar in den Barock hin. Und warum hat es denn keine reine Renaissance in Spanien gegeben? Weil die Kunst nicht wie in Italien von der Theorie begleitet war und von ihr begründet wurde. Der Architekt Francisco de Villalpando (gest. 1561) hatte zwar die berühmtesten römischen Bauten vermessen und gezeichnet, auch Serlio übersetzt, und Diego Sagredo hatte 1526 seine Dialoge: „Sobre las Medidas del Romano“ in Anlehnung an Vitruv veröffentlicht; indessen ist die Theorie mehr Theorie geblieben und nie zur Praxis geworden. Bücher wirken nicht, wenn sie nicht aus der Gesamtempfindung herausgewachsen sind.
Nicht nur der spanische Architekt des 16. Jahrhunderts hat ein antiklassisches Auge, sondern auch der spanische Maler, der spanische Künstler überhaupt. Nach dem, was wir über die Architektur entwickelt haben, erscheint es nur folgerichtig, daß sich auch die Schwesterkunst der Malerei in gleichem Sinne betätigt. Bei einer Umschau in den einzelnen Schulen (das Wort ist nur in sehr bedingtem Sinne berechtigt) zeigt sich nun in der Tat, daß bereits *Pedro Berruguete,* der Hofmaler Philipps des Schönen, fast ausschließlich den nationalen Charakter verkörpert. Er bringt den spanischen Rassetypus, weiß schon das Feierlich-Ernste, Einfach-Strenge trefflich zu schildern und

gibt den eigentümlich spanischen Gestus.

Luis de Morales (gest. 1586) heißt nicht mit Unrecht „der spanischste der spanischen Maler des 16. Jahrhunderts". Er ist Vertreter des Realismus, und in seinen Figuren klingt wahrhaftig nichts nach von dem Schönheitsgefühle der hohen Renaissance. Er ist der Maler der Devotion und des spanischen Schmerzes (Abb.). Ferrando de Llanos und Ferrando Yáñez sind in gewissem Sinne Schüler des Lionardo. Sie arbeiteten in Valencia, wo auch der von Lionardo inspirierte Juan de Juanes sein Atelier hatte[1]). Es ist nun nichts lehrreicher als festzustellen, wie diese italienisierenden Künstler die klassische Kunst interpretiert haben. *Ferrando de Llanos* hatte für den Hochaltar der Seo in Valencia eine *„Ausgießung des Heiligen Geistes"* gemalt, 1509, 3 Jahre nach seiner Rückkehr aus Italien (Abb.). Allein er hat sich die Errungenschaften des neuen Stiles mit geringem Verständnisse angeeignet. Das Bild ist ein schlecht gebautes Bild, ist so schwach wie eine platereske Fassade gegliedert. Llanos weiß nichts von der Forderung Albertis, die doch sicherlich im Atelier Lionardos eifrig erörtert wurde, „daß dem Maler die Kenntnis der Geometrie notwendig sei"; jede der knieenden, sitzenden und stehenden Figuren könnte sich ohne allzugroßen Schaden auch an einer anderen Stelle im Raume befinden, und von der Gesetzlichkeit der Gruppenfügung ist keine Rede. Die Anordnung ist nicht reliefmäßig; willkürlich verteilen sich die Formen, und eine Schräglinie führt von der Bildecke nach dem asymmetrisch stehenden



Morales, Ecce homo, Prado

[1]) Vgl. Aug. L. Mayer: „Geschichte der spanischen Malerei". Leipzig 1922, S. 116, und Val. von Loga: „Die Malerei in Spanien". Berlin 1923, S. 82.



Ferrando de Llanos, Ausgießung des Hl. Geistes
Valencia, Seo, Hochaltar

Pfeiler. Eine Renaissancearchitektur wird überschnitten, doch ist sie mehr abschließende Kulisse und gibt den Figuren kein tektonisches Rückgrat. Der Vorgang ist nicht zentralisiert, seitlich der Mittelachse kniet Maria, schwebt die Taube, und das Torbogenmotiv ist formal nicht gewertet worden. Maria ist der „Mona Lisa" nicht unähnlich, und der Gestus der Hand geht zurück auf Lionardos „Madonna in der Felsgrotte" (solchen Titel könnte kein spanisches Marienbild führen). Bei Lionardo hat die Haltung der Hand einen Sinn, schützend ist sie über das Kind ausgebreitet, während in der „Ausgießung des Heiligen Geistes" der gleiche Gestus nicht recht verständlich wird. Bei Llanos, dem Spanier, ist der Gestus ins Stocken geraten. Immerhin, Ferrando de Llanos ist in Valencia ein Stern, der auch mit eigenem Lichte leuchtet und Licht den anderen zu spenden vermag.
Juan de Juanes (1505(?)—1579) ist ebenfalls ein Vertreter der Malerei in Valencia vor Ribalta; Lionardos Kunst muß auch er studiert haben. Besonders aufschlußreich ist in dieser Hinsicht das *„Abendmahl Christi"* im Prado, das zu den bekanntesten Bildern des spanischen 16. Jahrhunderts gehört



Juanes, Abendmahl Christi, Prado

(Abb.). Christus, die Hauptfigur, in der Mitte, mit der Hostie in der hoch erhobenen Rechten, die Linke ruht auf der Brust; die Jünger sind um den Tisch gruppiert, der sich zwischen Architektur und Bildrand parallel einschiebt (genau genommen geht die Mittelachse durch den Fuß des Kelches). Für Juanes, den Spanier, ist das Wunder, das sich vollziehen wird, wichtiger als das Wort, das Christus eben gesprochen hat, und doch spürt man die Wirkung dessen, was vorausgegangen ist. Erregung bemächtigt sich der Seele der Jünger. Einige von ihnen sind aufgesprungen, bleiben stehen oder drängen nach der Mitte zu, fast alle blicken zu Christus hin, drei beten ihn an, einer, es ist Jacobus minor, deutet sogar mit beiden Zeigefingern, und Matthäus ganz am linken Bildrande hat die Hände hochgehoben wie Andreas im „Abendmahle" Lionardos. Der lionardeske Gesichtstypus ist ins Spanisch-Orientalische übergeleitet, was man wohl am besten bei Judas sieht, den kein Nimbus auszeichnet und der den Beutel mit den Silberlingen in der Rechten auf den Sitz des Hockers preßt. Viel Beiwerk auf dem Tische, die Weinflasche fehlt nicht, und auf dem Boden ziehen Becken und Wasserkanne, die Geräte der Fußwaschung, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich.
Offenbar hat Juan de Juanes mit Lionardo wetteifern wollen, darum ist die



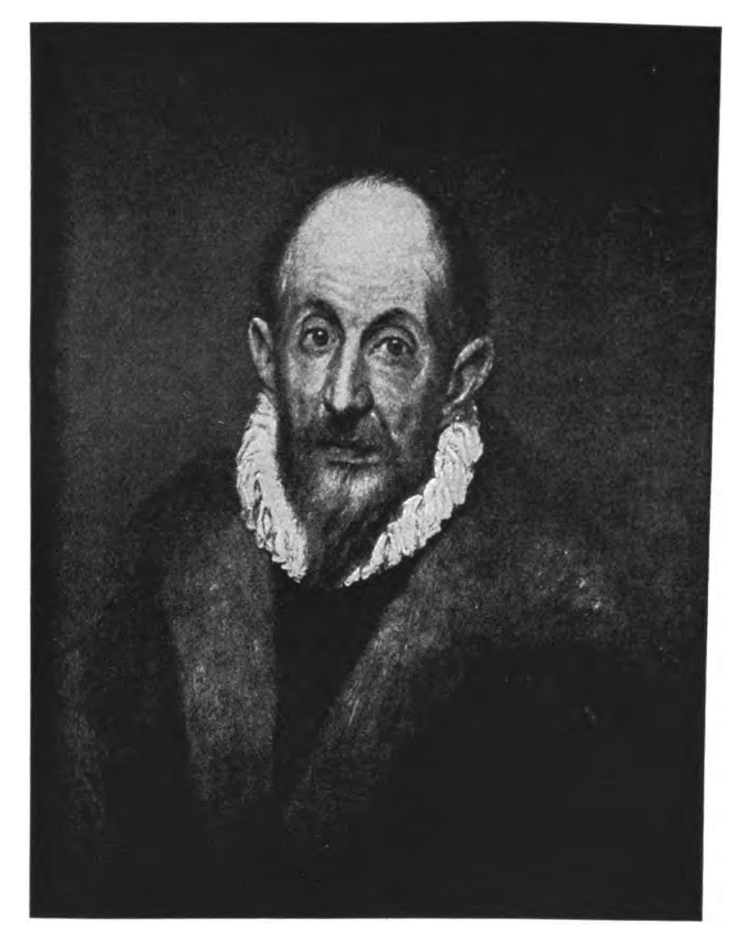
(Aus Mayer: Gesch. d. sp. Malerei)
Juanes, Himmelfahrt Marias, Valencia, Museum

formale Rechnung ein wenig zu prüfen. Wenn schon bei Lionardo der Abendmahlstisch als zu klein empfunden wird, um allen Aposteln Sitzgelegenheit zu geben, so ist dieser Fehler von unserem Spanier sicherlich nicht verbessert, im Gegenteil verschlechtert worden. Es nützt ihm nichts, daß er zwei Figuren an die vordere Längsseite des Tisches gesetzt hat. Juanes hat sich durch das Motiv der stehenden Apostel das Rezept verdorben, er kann sie nicht in den Raum einordnen und bringt sie zu groß, wodurch der ruhige, horizontale Lauf der klassischen Komposition in Frage gestellt wird. Es hilft auch nichts, wenn er Christus als Hauptfigur zentral „im Lichten der rückwärtigen Tür" erscheinen läßt. Die vom Bildrande überschnittenen Säulen betonen die Vertikale zu stark, der flache Segmentbogen fehlt, und es geht nicht an, daß der wichtige Punkt, der Scheitel des oberen Halbkreisbogens außerhalb des Bildes liegt. Lionardos rechteckige, symmetrisch angeordnete Fenster sind dazu noch mit breiten Vorhängen verhüllt, irgendwo an der Rückwand muß man sie sich aufgehängt denken. Die Figuren der Apostel drängen peinlich nahe an Christus heran, Christus ist nicht isoliert, und durch das Durcheinander und enge Zusammenführen der Gestalten geht der klare, einheitliche und organische Zusammenhang zugrunde. Die berühmten Dreiergruppen Lionardos sind nicht da, und die Bewegung schwillt nicht mächtig von den Bildrändern nach der Mitte zu an. Der Raum wird von den Seiten und von oben her nicht klar zur Anschauung gebracht, und die Kassettendecke mit dem formal bedeutungsvollen Rahmenbalken ist unterschlagen worden.

Juanes hat sich erst am Schlusse seines Lebens in seiner „Himmelfahrt Marias" (Museum von Valencia) einigermaßen mit der italienischen Renaissance getroffen (Abb.). In bezug auf Linearität, Fläche, geschlossene Form, Vielheit und Klarheit wird man keine erheblichen Ausstellungen machen können.

Allein er kam damit zu spät. Niemand mehr war da, der den Spaniern eine klare Vorstellung von dem Wesen der Klassik weiter vermittelt hätte.
Auch Alonso Sánchez Coello stammt aus Valencia; ihm werden wir bei verschiedenen Gelegenheiten einen Blick schenken.
Es erübrigt sich, an dieser Stelle über die Schule von Sevilla zu sprechen. Nordische Künstler gaben ihr die Signatur, Meister, die auch Italien besucht hatten. Ferdinand Sturm stammt aus Zieriksee in Holland, und Peter de Kempeneer (hispanisiert Pedro de Campaña) war in Brüssel geboren. Campaña ist der Maler der bekannten „Kreuzabnahme“ in der Kathedrale von Sevilla, vor der Murillo seine Gebete zu sprechen pflegte. Bemerkenswert, wie rasch auch ihn der Geist des Landes, der Geist tiefer Devotion, in Fesseln schlug.
Als Juanes 1579 starb, hatte Greco seine Hauptschöpfung für die Kathedrale von Toledo fertiggestellt. Greco ist der erste große Maler des 16. Jahrhunderts auf spanischem Boden.





Greco, Selbstbildnis, Neuyork
Metropolitan Museum

II. GRECO

1547 (?) — 1614

Unter den eigentlichen Malern des 16. Jahrhunderts ist Greco die geheimnisvollste und meist umstrittene Erscheinung. Ein byzantinischer Grieche, auf Kreta geboren, in Venedig erzogen, früh nach Rom gekommen, sehen wir ihn plötzlich um 1576 auf spanischem Boden auftauchen. Ein Liebling des modernen Menschen und doch von vielen nicht verstanden, ja verurteilt; indessen man tadelt Greco nicht, ohne sich selbst bloßzustellen. Vielleicht schlägt die Flamme der Begeisterung nicht mehr so hoch wie zuvor, und das mag gut sein; aber man muß doch wiederum aussprechen, daß sich Greco aus der Gesamtmasse der Künstler seiner Zeit heraushebt und Dinge geschaffen hat, die er niemandem ablernen konnte. Wie ist es möglich, daß sich neben dem alten Tizian eine so ganz andere Erscheinung wie Greco entwickelte? Wenn schon Correggio die Vorstufe zum Malerischen, Atektonischen darstellt, ein Übergangsmeister gewesen war, wieviel Vollendung bedeutet dann Greco, der Ende des Barock und zugleich Anfang der modernen expressionistischen Bewegung ist! Wo aber steht Greco als europäische Stilerscheinung? Er ist seiner Zeit nicht vorausgegangen, sondern vorausgeeilt. Es gibt einen Fall aus der deutschen Kunstgeschichte, der gewisse Analogien darbietet: Grünewald. Auch bei ihm fällt es nicht leicht, ihn etwa mit Dürer auf denselben Nenner zu bringen. Und doch, es ist möglich, und so nahe Grünewald Dürer steht, so nahe steht Greco Tintoretto, dem Meister des 16. Jahrhunderts.
Bei Greco ist von Anfang an das Ideal einer rein malerischen Kunst erkennbar. Es verwirklicht sich in zwei verschiedenen Perioden. Wir für unseren Teil unterscheiden den italienischen von dem spanischen Greco. Jener stellt einen malerischen Stil auf dem Boden des Dreidimensionalen dar, das will sagen einen tiefenhaften - malerischen Stil, während der spanische Greco einen zweidimensionalen, d. h. einen flächenhaften-malerischen Stil erzeugt hat. Diese Bezeichnung könnte irreführen, insofern als man mit dem Flächenhaften auch den Begriff des zeichnerisch Klaren und Plastischen verbindet. Flächenhaft und malerisch zugleich will aber nichts anderes heißen als ein vollendetes rein Malerisches, auf der zweidimensionalen Fläche entwickelt, mit Verneinung alles Tiefenhaften, das heißt des eigentlichen Raumes. Vielleicht sind die Worte flachmäßig und Flachstil klarer und unzwei-

deutiger. In diesen Richtungen entwickelt sich Grecos Kunst, und es ist dabei von besonderem Reize, zu beobachten, wie er Licht und Farbe in den Dienst seines künstlerischen Erlebnisses stellt.
Greco ist ein Schüler Tizians. Das bestätigt auch das Empfehlungsschreiben des Julius Clovius an den Kardinal Farnese (Rom 1570). Es ist nun ein schöner Gedanke, daß Greco Zeuge war, wie etwa der neunzigjährige Meister jene „Dornenkrönung Christi" malte, die heute den Stolz unserer Alten Pinakothek ausmacht. Da konnte er in der Tat einen bereits aufgelösten, malerischen Stil in einem Bilde studieren, das selbst im Venedig Tintorettos zu den modernsten gehören mußte, in gewissem Sinne sogar impressionistisch war, wo keine Farbe mehr begrenzt ist, sich nicht sagen läßt, wo die eine aufhört, die andere beginnt, und wo alles gleichsam in einheitlichem Farbtone schwimmt. Ein großes Künstlerleben konnte Greco in den Werken Tizians überblicken. Wohl war Tizian zu alt, um unmittelbar die Entwicklung seines Schülers in sichere Bahnen zu geleiten, doch Anregungen des Lehrers gruben sich tief in sein Gedächtnis ein. Auch unmittelbare Entlehnung läßt sich nachweisen: so greift Greco in Toledo auf Tizians „Petrus Martyr" zurück, auf jene fliehende, isolierte Gestalt, die vor einem unvergeßlichen Blau des Himmels, die Arme hoch geworfen, nach oben blickt und mit flatterndem Gewande sich von der Unglücksstätte entfernt.
Neben Tizian, dem „divin Titiano", hat ihn Tintoretto, „il furiosissimo Tintoretto", wesentlich beeinflußt[1]). An ihm konnte er unmöglich vorbeigehen. Dieses Meisters Freiheitsdrang und Unabhängigkeitsstreben, das Überschäumende seines brausenden Gefühls sind Eigenschaften, die einen jungen Künstler vom Geblüte Grecos packen mußten. Keiner hat so wie Tintoretto solch eine Dynamik in die Körper gelegt und so viele Figuren, schwebend, fliegend oder stürzend, in den freien Luftraum hineingemalt. Wenn Maria emporfährt, ist alles von dem Rauschen ihres Fluges erfüllt, und wenn Christus auf Wolken dahineilt, sind sie mit einer ungeheuren Vehemenz geladen. Er weiß spritzendes, tosendes, strömendes Wasser zu geben wie keiner vor ihm und keiner nach ihm, unerschöpflich im Erfinden von Verkürzungen, und schlägt Gassen diagonal ins Bild, daß man sich im Nu weit in den Raum versetzt fühlt und wähnt, Tausende von Schritten vom Bildrande entfernt zu sein. Er liebt es, gewaltige Säle auszumalen, und sein Bedürfnis nach Ausdehnung kennt keine Grenzen; er konnte es wenigstens einigermaßen in den größten Flächen, die je einem Maler überlassen wurden, stillen. Bald stellt er einen Körper hell vor dunkel, bald dunkel vor hell, und er weiß seinen Figu-

[1]) Vgl. etwa Giac. Barri: „Viaggio Pittoresco". Venetia 1671, S. 39, 57, 119.

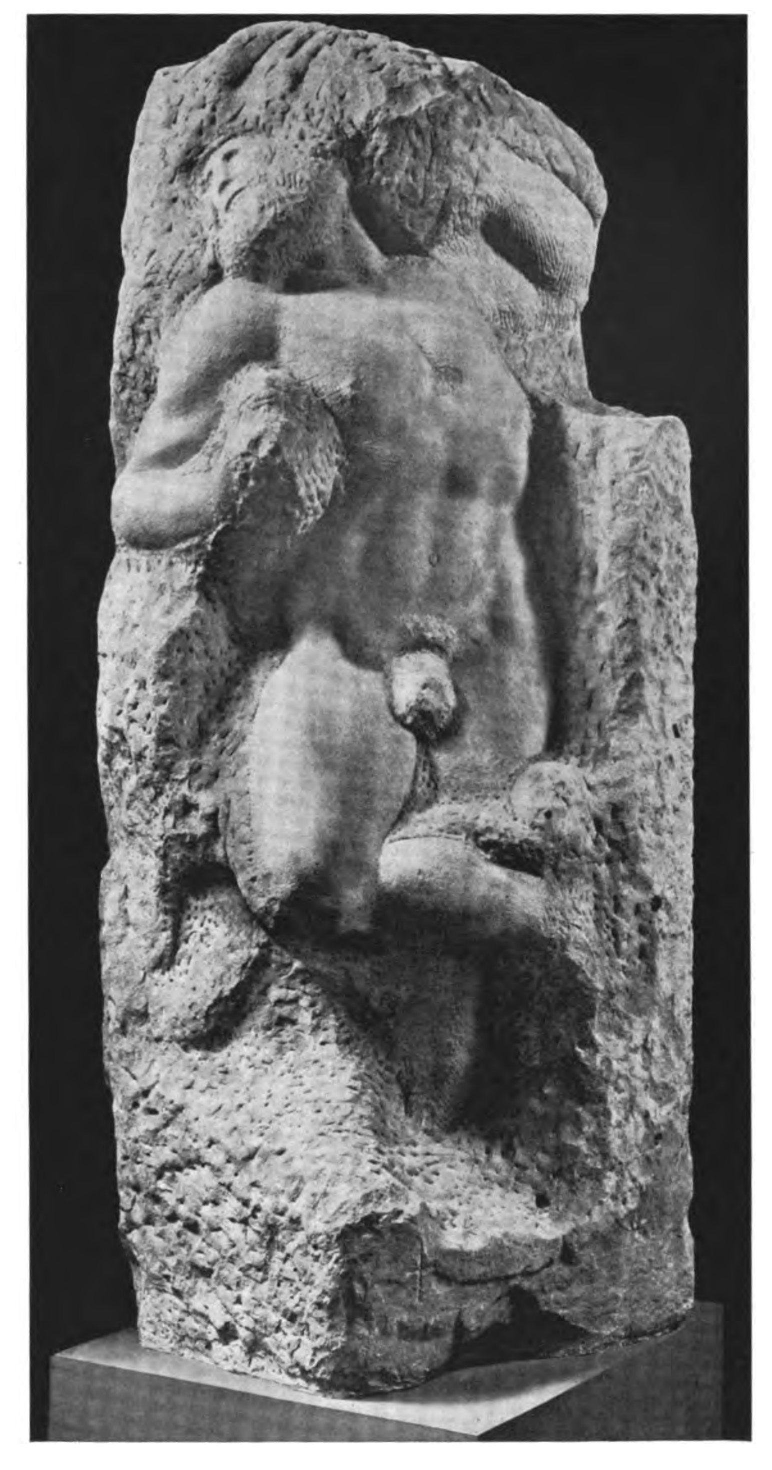
ren etwas Gespensterhaftes durch das Licht zu geben, das hinhuscht über die Flächen und ab und zu auch einmal eine Form herausholt. Auch an den Farben Tintorettos in ihrer Leuchtkraft hat sich der junge Greco berauscht. So ist ihm die Sitzfigur des Kriegers im berühmten „Markuswunder" bis zu seinem „Martyrium des Mauritius" im Gedächtnisse geblieben, wir meinen jenen Mann mit dem warmen, blutroten Wams, dessen Materie gleichsam von der Farbe selbst aufgesogen wird. Nur in der Auffassung des Heiligen denkt Greco anders als Tintoretto. Tintorettos Heilige suchen die Luft, aber nicht den Himmel, und was bei ihm auf der Erde geschieht, geschieht auch über der Erde.
Die byzantinische Kunst hat ihm das Kirchlich-Kultische vermittelt. Ihre sakrale Feierlichkeit hat ihn tief ergriffen und erschüttert. Nirgendwo anders hat er sie wohl so erlebt wie in der Markuskirche von Venedig, wo er gleich in der Vorhalle im Mosaik den „Heiligen Johannes" studieren konnte, den griechischen Philosophen und ehrwürdigen Greis, segnend, mit langem, weißem Barte, und in den Kuppeln der Vierung jene unendlich vergeistigten, unirdischen Apostel, voran Lukas und Matthäus, in riesigen Proportionen, die auch die seinigen werden sollten.
Was Jacopo Bassano betrifft, so ist es nicht unsere Meinung, daß er Greco wesentlich bestimmte; er war ihm zu wenig sensibel und gefühlstief. Das schließt jedoch nicht aus, daß er auch einmal auf Bassanosche Typen zurückkommt und sich im Technischen an ihn angelehnt hat.
Aus dieser Welt ist Greco herausgewachsen. In Venedig selbst kann er nicht lange verweilt haben. In Parma hat ihn Correggio festgehalten, und auch vor Baroccio ist er gestanden, den er dann in Rom noch genauer kennenlernen konnte. Correggio war länger als ein Menschenalter tot, aber seine Kunst offenbarte sich ihm allenthalben als Kunst eines Nur-Malers, Darstellers der Verkürzung und diagonalen Bewegung, des Bringers von Hell und Dunkel und delikatester, wärmster Farben, deren zarter Dreiklang Blau, Gelb und Rot sich nicht vergessen läßt.
1570 ist er in Rom. Zu Raffael stellt er sich gleich in einen Gegensatz. Michelangelo gibt er sich ganz hin. Das „Jüngste Gericht" der Sixtina ging über seine Vorstellungen von der Größe bildlicher Darstellung bei weitem hinaus (Tintorettos „Paradies" im Dogenpalast konnte er noch nicht gesehen haben). So viele nackte Leiber auf einer Wand zusammen zu finden, war für ihn etwas völlig Neues. Aber dann, — die Sixtinische Decke, was sollte er dazu sagen, wo Michelangelo in vier Jahren vollendet hatte, was sonst tausend Jahre nicht vermochten? Hier konnte sich Michelangelos Stil gleichsam vor seinen Augen entwickeln, daß ihm Stufe nach Stufe klar wurde; er ver-



mochte den Weg von der delphischen Sibylle zur cumäischen, von Joel über Daniel zum Propheten Jonas, dem Höhepunkte, zu verfolgen, zu jenem Jonas, der vor lauter Bewegung fast aus seiner Nische herauszufallen droht. Indessen diese Art von gewaltiger Dynamik konnte nicht die Grecos werden; er hatte zu feine Nerven und war weich fast wie ein Orientale. Auch das Julius-Grab muß er studiert haben, den sogenannten sterbenden Sklaven und dann jene unvollendete Figur, die sich heute in der Akademie von Florenz befindet, Werke reinen Stils, frontal gearbeitet und mit einer ungeheueren Summe plastischen Gehalts. Man begreift, warum gerade die kolossale Gestalt des bärtigen Sklaven seine Anschauung bestimmte (Abb.). Es gibt in der Tat auch heute noch für den Italienreisenden kaum eine Plastik, die solch einen gewaltigen Eindruck hinterläßt. Wie die Figur kompakt im Felsen eingebettet ist und sich im Schmerze windet, wie das eine Bein mit dem vorgezogenen Knie quer das andere überschneidet, der Leib sich einzieht und die Brust sich wölbt, daß die eine Schulter, die den Kopf aufnimmt, vor-, die andere schräg zurückgeht! Man möchte meinen, von jeher sei die Figur in diesem Felsen verborgen gewesen. Greco greift auf diesen Rhythmus des Körpers zurück, als es sich für ihn darum handelte, den Christus im „Gnadenstuhle in den Wolken" zu schaffen.
Endlich gibt es in Rom noch ein Werk von Michelangelos Hand, die „Pietà-Rondanini", die Greco mehr nach der Seite des Gefühls hin bestimmt haben muß. Sie ist aus der inneren Vorstellung, völlig aus der Vision heraus entstanden. Das Traumhafte, Unwirkliche dieser eng zusammengebundenen, in schlankester Proportion sich entwickelnden Gruppe, — wo gibt es eine so junge, liebespendende Mutter und einen toten Sohn, bei dem man das erloschene Leben noch an allen Gliedern spürt?[1])
„Innere Vorstellung", „aus der Vision heraus", damit trifft man das Wesen der Kunst Grecos. Nichts konnte schöner unsere Auffassung bestätigen als der vor kurzem gemachte Fund von Aufzeichnungen des Julius Clovius (Archiv von Spàlato), wo man am Schlusse die Worte liest: „denn das Tageslicht störte sein inneres Licht"[2]). Wie geheimnisvoll klingt diese Stelle! Hat etwa Greco dem Kreise christlicher Mysterien, irgendeinem Einweihungszentrum nahegestanden, war er Adept?
Greco scheint noch in Neapel und auch in Malta gewesen zu sein, bevor er nach Spanien übersiedelte. Der italienische Greco ist nicht sehr bekannt.

---

[1]) Über den geistigen Einfluß Michelangelos auf Greco vgl. den gehaltvollen Aufsatz von Max Dvořák: „Über Greco und den Manierismus" in: „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte". München 1924, S. 267.
[2]) Vgl. meinen Aufsatz: „Ein Besuch des Giulio Clovio im Atelier Grecos" in „Kunstchronik", 1923, Nr. 47, S. 784.



Michelangelo, Sterbender Sklave, Florenz, Akademie



Greco, Blindenheilung, Dresden, Staatsgalerie

DER ITALIENISCHE GRECO

Was als früheste künstlerische Leistung angesprochen wird, ist die *„Blindenheilung“* in Dresden (Abb.). Ein uneinheitliches, ganz im venezianischen Geiste gehaltenes Bild, die Hauptgruppe wie auch die Architektur ist asymmetrisch angeordnet. Die Raumvorstellung ist noch unklar, und der Größenmaßstab der Figuren wechselt nach Willkür. In dem Motiv des frei sich erstreckenden Platzes wird bei jedem die Erinnerung an Venedig auftauchen. Christus hat den einen Blinden bei der Hand genommen, sein Zeigefinger sticht in die beschattete Augenhöhle, der andere Blinde neigt sich ihm entgegen[1]). Es sind Tintoretto verwandte Typen. Die Farbgebung mit dem vielen Blau, Gelb und Rot ist mehr im Sinne Veroneses, wofür man etwa dessen „Auferstehung Christi“ in derselben Galerie studieren mag.
Die nochmalige Behandlung des gleichen Themas bringt eine Verbesserung. *„Die Blindenheilung“* in Parma darf nur um wenige Jahre später angesetzt werden, vielleicht ist sie auf der Reise nach Rom, in Parma selbst entstanden. Jetzt sagt Greco schon deutlicher, daß er ein anderer sei. Es erscheinen mehr Figuren auf der Bühne, konzentrischer ist das Bild, und Christus ist zur beherrschenden Mittelfigur geworden. Die an Sansovino erinnernde Architektur ist mehr mit den Gruppen zusammengefühlt, und der Raum dehnt sich weit in die Tiefe hinein. Die perspektivische Verkleinerung der Zweiergruppen ist allerdings unvermittelt, die Gruppe vorn müßte von Christus aus gerechnet dreimal so groß erscheinen, und dasselbe gilt für die beiden Apostel, die sich vor dem schräg über den Platz fahrenden Wagen zeigen. Das Nackte ist stärker betont, auch der zweite Blinde hat sich seiner Kleider entledigt; die Frauengestalt hinter ihm ist ein Typus des Veronese. Der Ausdruck der erregten Apostel ist intensiver geworden.

---

[1]) Offenbar hat Greco das „Malerbuch vom Berge Athos“ benutzt, das allein gleichzeitig von den Aposteln und von zwei Blinden spricht: „Christus und die Apostel sind hinter ihm, und vor ihm zwei Blinde mit Stöcken, und Christus legt seine Hände auf ihre Augen“ (§ 242).



Greco, Blindenheilung, Parma, Pinakothek

Greco selbst erkannte den Fortschritt; er hat sich darum auf die oberste Stufe der Piazza postiert; er will den Beschauer auf sich aufmerksam machen (Abb.). Es ist ein feines Köpfchen mit breiter Stirne, dunkeln, weit auseinanderstehenden Augen, mit langer und fein gebogener Nase; klein ist der Mund und schön das ovale Kinn. Er trägt eine Halskrause und einen Panzer über der Brust. Merkwürdig nur, wie der nackte Arm der Rückfigur diesen Porträtkopf abgrenzt. Wohin deutet der Zeigefinger? Auf Greco? Der Blick scheint in der Tat zu ihm zu gehen.
In diesen Zusammenhang gehört nun das wieder aufgefundene Gemälde *„Christus im Hause der Maria und Martha"*, das aus dem Palazzo Davanzati in Florenz stammt, dann nach dem Worcester Art Museum gekommen ist und sich heute in den Bourgeois Galleries in Neuyork befindet[1]). In einem Atemzuge möchte man die Namen Tizian, Veronese und Tintoretto nennen; allein man ist mehr überrascht durch die Art der Selbständigkeit und Kühn-

[1]) Herrn S. Bourgeois danke ich für die Zustellung der Photographie und die Erlaubnis zu ihrer Veröffentlichung (Breite des Gemäldes 38 cm, Höhe 33 cm).



Greco, Christus im Hause von Maria und Martha, Neuyork, Bourgeois Galleries

heit des Wurfes als durch das, was den jungen Greco mit Venedig bindet. Es ist ein Bildchen von ungeheuer suggestiver Wirkung; ausschnittartig, fast skizzenhaft ist hier der Stil (Abb.). Maria ist niedergekniet vor Christus, der am gedeckten Tische sitzt; er hat mit ihr gesprochen, doch muß er sich plötzlich zu Martha wenden; in fast aggressiver Haltung kommt sie herangeweht, herangestürmt wie ein Engel der „Verkündigung". Nur 3 Figuren im tiefenhaften Raume mit veronesker Bogenstellung, der perspektivische Fluchtpunkt liegt seitlich, gegen den Rand hin[1]). Die Ellipse des Tisches wird in den Fliesen des Marmorbodens aufgenommen, und das Spritzige im Hinzitternlassen der Lichter auf Rock und Ärmel der Figuren ist von der

[1]) Hat sich dabei Greco an Tizians „Verkündigung" im Dome von Treviso erinnert?



Greco, Tempelaustreibung, Madrid, S. Ginés

Art, daß man sogleich den Greco erkennt. Keine plastische Durchbildung im einzelnen, das Labile ist interessanter als das Stabile. Fast ein Nichts an Form, die Hand der Martha scheint nur aus 3 Fingern zu bestehen, und wie entwertet bereits der junge Greco die Silhouette als sacherklärende Form! Der geistige Gehalt ist noch nicht tief gegriffen.
Nun folgt die „*Tempelaustreibung*“ in Richmond; greifbar sind die Beziehungen zu Tintoretto. Wie Greco mit Diagonalen, mit Stab, Kassette und dem nackten, auf den Boden hingelagerten Knaben über die Stufen hinweg zum Menschengewoge hinleitet! Streifenartig hält es die Bühne besetzt, und unser Blick eilt in den Hof hinein, wo zwei Gestalten von magischem Lichte umflossen dahinhuschen. Es sind Tintoretto-Anschauungen, die dem jungen Hirne zu schaffen machten. Auch in diesem Bilde hat sich Greco an den Text

des „Malerbuches vom Berge Athos“ angelehnt, das allein das Motiv der Geißel kennt. Das Motiv der „Taubenkrämer“ aber stammt aus dem Evangelium des Markus (Kap. XI, 15). Die Kopftypen gehen mehr mit dem Dresdener Bilde zusammen, der Kopf des jungen Apostels kehrt wieder, nur hat er einen Turban erhalten, und aufgenommen ist auch der zweite Blinde, der nun unter die Zahl der Flüchtenden gekommen ist. Die Taubenverkäuferin ist ein Typus des Veronese, und ihre sitzende Begleiterin mit dem unter den Kopf geschobenen Arme geht auf die nackte Vordergrundfigur in Tizians „Bacchanale“ zurück (Prado).

Mit dem Thema der „Tempelaustreibung“ hat sich nun Greco bis zu seinem Lebensende beschäftigt, und man kann deutlich wahrnehmen, wie er sich an einem und demselben Gegenstande verändert und wie jede neue Fassung gleichzeitig eine neue Stilstufe vertritt. Eine Replik der „Tempelaustreibung“ befindet sich in London bei Lord Yarborough (Cossío Abb. 7). Sie hat unwesentliche Änderungen aufzuweisen, die Architektur ist vereinfacht, und fortgelassen ist das viele erzählende Beiwerk. Unten am Bildrande tritt hinzu das Motiv von 4 Porträts in Halbfiguren; es sind die von Greco verehrten Meister und Gönner, Tizian, Michelangelo, Julius Clovius und eine vierte Gestalt, die aber sicherlich nicht Raffael darstellt. Von dieser neuen Fassung des Themas bis zur endgültigen in dem vor kurzem entdeckten Bilde der Pfarrkirche S. Ginés in Madrid liegt ein großes Stück Entwicklung (Abb.).

Porträts im Historienbilde hatte er somit gemalt, aber auch das Einzelbildnis kommt zu seinem Rechte. Etwa gleichzeitig mit der „Blindenheilung“ in Parma wird das Porträt des Malteser-Hauptmanns und ehemaligen Gouverneurs von Cittavecchia, *Vincenzio Anastagi* entstanden sein, der 1586 im Alter von 55 Jahren starb[1]). Es ist das erste Einzelporträt in ganzer Figur. Wie er dasteht mit vorgenommener Schulter! Der Blick der kleinen Augen ist lauernd, und das spitz gemalte Ohr ist so gegeben, als ob es hinhorche. Vollendeter ist dann das Porträt des *Julius Clovius* (gest. 1578). Man möchte meinen, Greco habe seinem Gönner für seine Empfehlung beim Kardinal Dank abstatten wollen, womit dann wohl bewiesen wäre, daß er wirklich Unterkunft im Palazzo Farnese gefunden habe. Greco macht sich das venezianische Halbfigurenschema zu eigen. Er komponiert hier noch verhältnismäßig streng, die Hauptrichtungen des Körpers sind in dem Rahmen des Fensters aufgenommen. Der Kopf stößt oben an den Bildrand an, und auf den Tisch gelegt ist die eine Hand mit dem geöffneten Missale, auf das der Finger deutet. Wie ein Aphorismus Tintorettos wirkt die Landschaft mit

---

[1]) Vgl. Aug. L. Mayer: „Greco und Bassano“ in: „Monatshefte für Kunstwissenschaft“. Leipzig 1914, S. 211.

dem Sturme in den grauen Wolken, der Stamm und Zweige peitscht; die Berge liegen noch in ruhigem Blau. Eine thematische Abwechslung bringt dann *„der eine Kerze anzündende Chorknabe“* (Neapel). Greco löst ein Licht-Dunkel-Problem; es ist ein momentaner Vorgang von genrehaftem Charakter.
Die italienische Periode schließt mit der *„Verkündigung Marias“* ab (Prado). Der Stil ist schon malerischer geworden, indessen bleibt die Auffassung noch italienisch befangen. Maria wendet sich schwer nach dem Engel um, der frauenmäßig erscheint und fast über die festgeballten Wolken stolpert. In breiten Bahnen fährt das Licht des Himmels herab. Die Häuserflucht ist stark verkürzt, man sieht auch nicht ein einziges Detail.



Greco, Der Inquisitor, Winterthur, Sammlung Reinhardt

DER SPANISCHE GRECO

Greco kommt vom Orient und geht gewissermaßen zum Orient. Toledo war ehemals ein Zentrum maurischer Kultur, und noch bis 1580 war dort der Gebrauch der arabischen Sprache offiziell gestattet. Toledo wird die Stätte seiner Visionen; der spanische Greco entwickelt sich. „Kreta gab ihm das Leben und seine Pinsel Toledo", so meint Hortensio Felix Paravicino.

Der Hochaltar von Santo Domingo el Antiguo mit der „Assunta" und die Altäre im Querschiffe mit der „Anbetung der Hirten" und der „Auferstehung Christi" sind seine ersten Arbeiten in Toledo[1]). Die *„Himmelfahrt Marias"* weist bereits hispanisierte Typen auf; ein düsterer Ernst hat sich der Seele der Apostel und der dienenden Engel in den Wolken bemächtigt. Die Apostel sehen das Wunder mehr innerlich, erleben es still, das ist schon spanisch empfunden. Die Arme greifen nicht weit aus, die Köpfe gehen kaum hoch; statt des sonst üblichen Grabes läßt uns Greco in einen offenen Sarg hineinsehen, dessen Deckel beiseite geschoben ist: der Gedanke an den Tod wird damit unterstrichen. Bei der „Hirtenanbetung" fühlt man sich in der Lösung des Lichtproblems und in der Vielheit der Lichtquellen durchaus an Correggio erinnert, und im Figürlichen verschweigt er hier einmal nicht, daß er Bassano gesehen hat. Die „Auferstehung Christi" wird auch ihm zum Lichtproblem, und wie schon oben bemerkt, geht die Figur des entfliehenden Kriegers auf Tizian zurück.

Der Umstellungsprozeß auf spanischem Boden beginnt sich zu vollziehen.

1. DER GNADENSTUHL IN DEN WOLKEN

Auch der „Gnadenstuhl in den Wolken" ist für den Hochaltar der alten Dominikanerkirche in Toledo bestimmt gewesen (1577—79). Hier hat Dürer Pate gestanden, der Einzelholzschnitt von 1511 ist benutzt worden. Das

---

[1]) Die grundlegenden spanischen Bücher über Greco sind die von Manuel B. Cossío: „El Greco". Madrid 1908, und von Franc. de Borja de San Román y Fernández: „El Greco en Toledo". Madrid 1910.

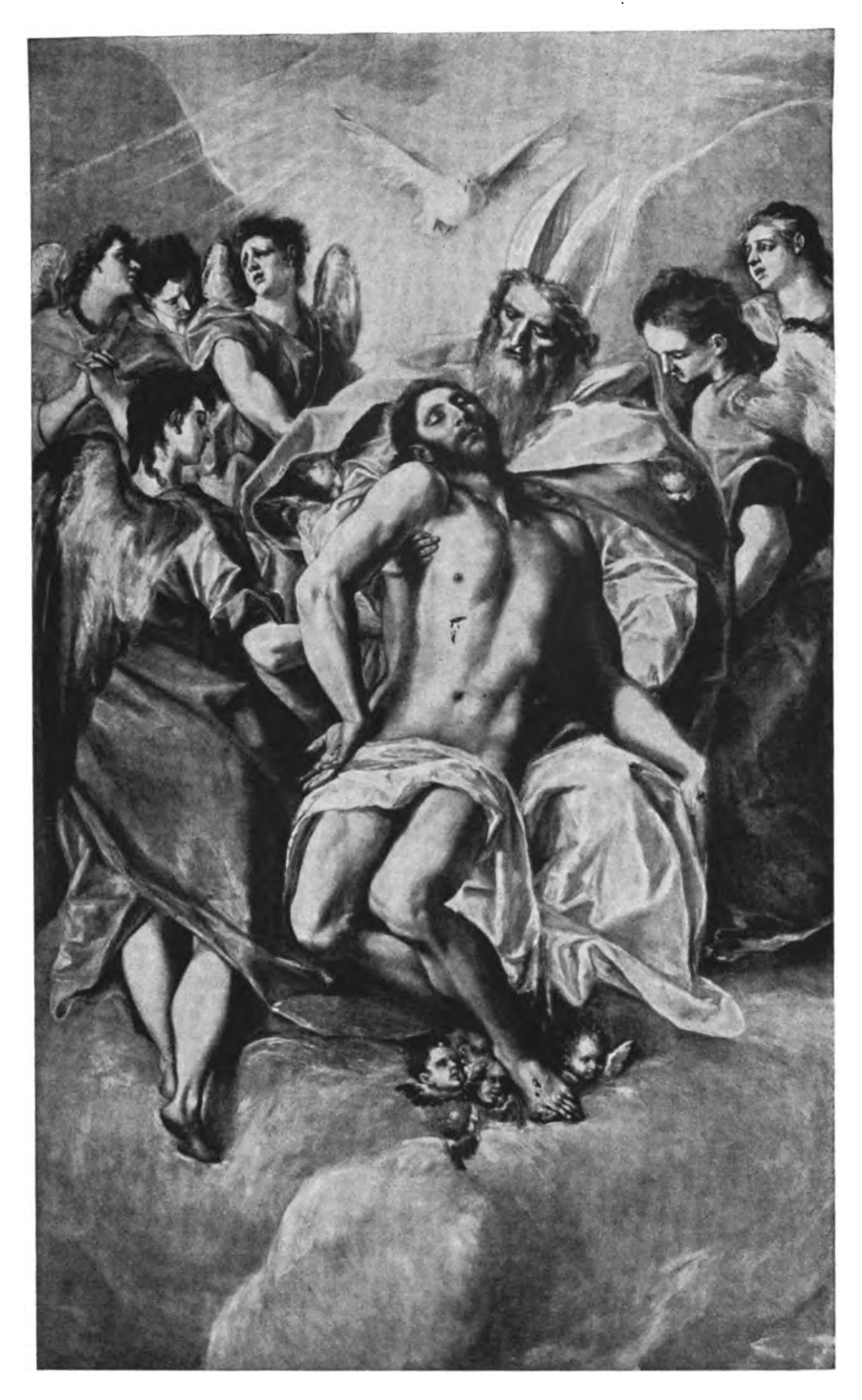
Gesamtschema ist übernommen, das Gerüst der Komposition mit der in zentraler Anordnung gegebenen, hoch in die Wolken hinaufgerückten Hauptgruppe, mit jenen bekleideten Engelfiguren, die, in die nächste Nähe des Leichnams zugelassen, Totenklage anstimmen und in heiliger Scheu den Körper mitleidsvoll berühren. Fast gleich ist der Abstand von dem unteren Bildrande, das Motiv des Untergreifens der Hand unter die Achsel wiederholt sich, die Neigung des Hauptes Gottvaters ist durchaus verwandt, nur hat sich Greco mit der Parallelität der Gesichtsachsen nicht mehr begnügen können. Die Taube hat ihre Frontalität und Axialität verloren, die Lichtführung ist von neuer Art, und die Wolken ballen sich in massiger Barockheit. Man muß sich vergegenwärtigen, Dürer war der Schöpfer dieses feierlichen Pietà-Themas; er zum erstenmal hat die Engel, wehklagend, zur nächsten Nähe des vom Kreuze gelösten, in den Schoß des Vaters hinein gesetzten Toten zugelassen. Im Italienischen und Spanischen gibt es diesen Gedanken vor Dürer nicht. Selbstverständlich hat Greco 66 Jahre nach dem Entstehen der Vorlage diese selbst transformiert. Aus dem noch malerisch flächenhaften Stile Dürers ist ein mehr linear flächenhafter geworden, mit starker Betonung der plastischen Form. Greco hat abgestoßen, was sich nicht mit dem Geiste der Zeit vertrug. Es stand für ihn von vornherein fest, daß der spätgotische erbarmungswürdige Christus nun nicht mehr recht verstanden werde. Siegreich-triumphal hat Grecos Christus die Qualen am Kreuze überwunden. Die italienisch-romanische Auffassung klingt nach, die spanisch-romanische ist noch nicht zu Worte gekommen; es ist noch die Zeit italienisierender formaler Bemühungen (Abb.).

So wie sich dieser tote Körper darstellt, wäre er ohne Michelangelo nicht möglich gewesen, so reich an Bewegungsinhalten, an Drehungen und Überschneidungen, so reich an Differenzierung der Glieder! Prachtvoll wölbt sich der Torso, senkt sich der Leib ein; die eine Schulter ist emporgedrückt, die andere schräg zurückgeführt, der Arm ist hochgezogen und in die Fläche eingestellt. Die Hand dreht sich im Gelenk nach außen — ein Michelangelo-Motiv —, und das rechte Knie ist stark vorgenommen; plastischer hat Greco nie wieder modelliert.

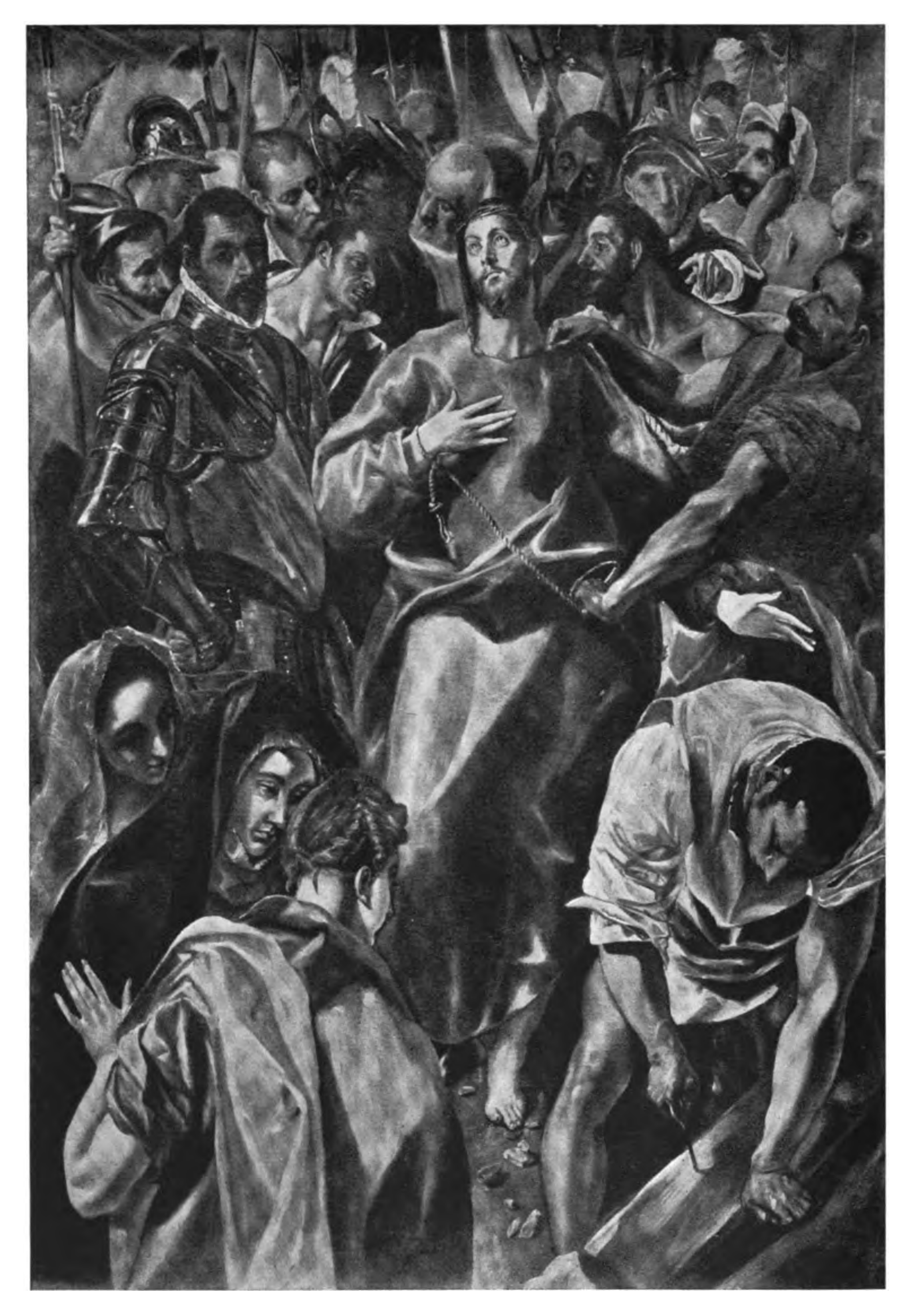
2. DIE ENTKLEIDUNG CHRISTI AUF DEM KALVARIENBERG

Man muß Nachdruck darauf legen, daß Greco damals Dürers Holzschnitte gekannt hat. Genau in dem gleichen Jahre, da er an dem „Gnadenstuhle in den Wolken“ malte, malte er auch „die Entkleidung Christi“. 1577 gab ihm das Domkapitel den Auftrag, vor dem 15. Juni 1579 war das Werk, die X. Kreuzwegstation, vollendet. Das Gemälde paßt kompositionell nicht recht





Greco, Gnadenstuhl in den Wolken, Prado

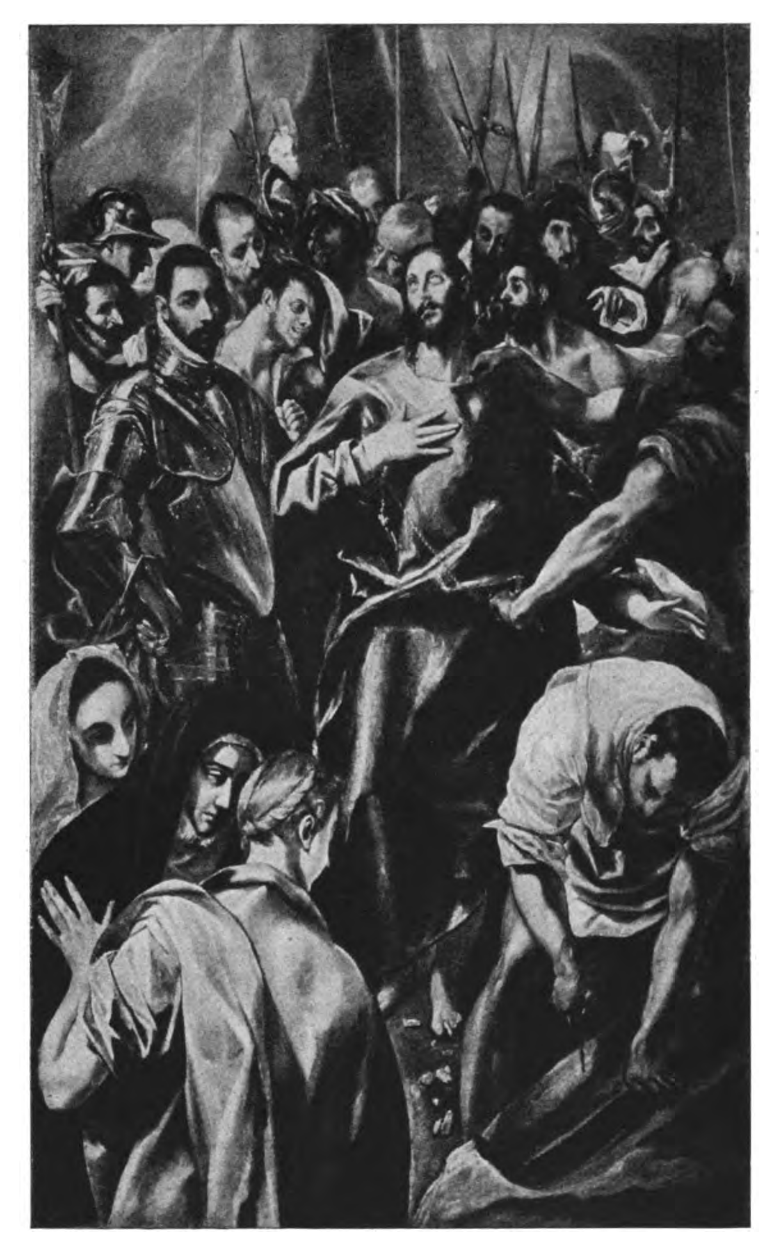


Greco, Espolio, Toledo, S. Leocadia

in den Zusammenhang. Spanische Vorlagen gibt es nicht. Wer das Bild studiert hat, ist immer wieder betroffen von der fast beängstigenden, spätgotischen Fülle der Figuren. Carl Justi fielen „gewisse altertümliche Züge, hieratische Anklänge“ auf, aus dem Byzantinischen wollte er sie hergeleitet wissen[1]). Zeitlich wie räumlich braucht man wohl nicht so weit zurückzugehen. Auch hier scheint Dürer im Spiele gewesen zu sein. Diese Zentralkomposition mit ihrer Verflechtung der Formen im alten Sinne, mit ihren asymmetrischen Akzenten zugleich, dieses Beengte-Gedrängte, seelisch Erregte-Bewegte, brutal sich Auswirkende, dieser Wellenschlag der dicht zusammengeschobenen Köpfe, das Verhöhnen, Verlästern, die sich ballende Faust, und endlich der sich ganz demütig ergebende Christus, — wo anders kommt dies alles vor als in Dürers „Geißelung Christi“ der Großen Passion (B. 8)? Dabei finden sich in der Schar der Figuren auch ältere, die teilnehmend, mitleidsvoll auf Christus hinschauen, und der Scherge mit der entblößten Schulter zur Linken Christi kann doch wohl nicht aus Zufall gerade an dieser Stelle stehen. Natürlich mäßigt Greco, durch die Renaissance hindurchgegangen, den Grad der spätgotisch-deutschen Verhöhnung, meidet das wüste Dreinschlagen, Auspfeifen und Zerren an den Haaren: 1577 paßt sich das nicht mehr. Wir meinen, die Möglichkeit einer Verwendung der Dürerschen Komposition ist nicht abzuleugnen; immerhin ist zu erwägen, ob nicht die Vermittlung an Greco indirekt erfolgt sei. Er suchte in Toledo nach einem Schema, nach einem Gerüste für sein Bild, und da er es auf spanischem Boden nicht fand, leistete ihm Dürer willkommene Hilfe. Mehr wird vorerst nicht zu sagen sein, und wir sagen es mit Vorsicht, aber solange andere, völlig überzeugende Vorlagen formaler Art fehlen, wird man unsere Annahme nicht in den Wind schlagen dürfen.

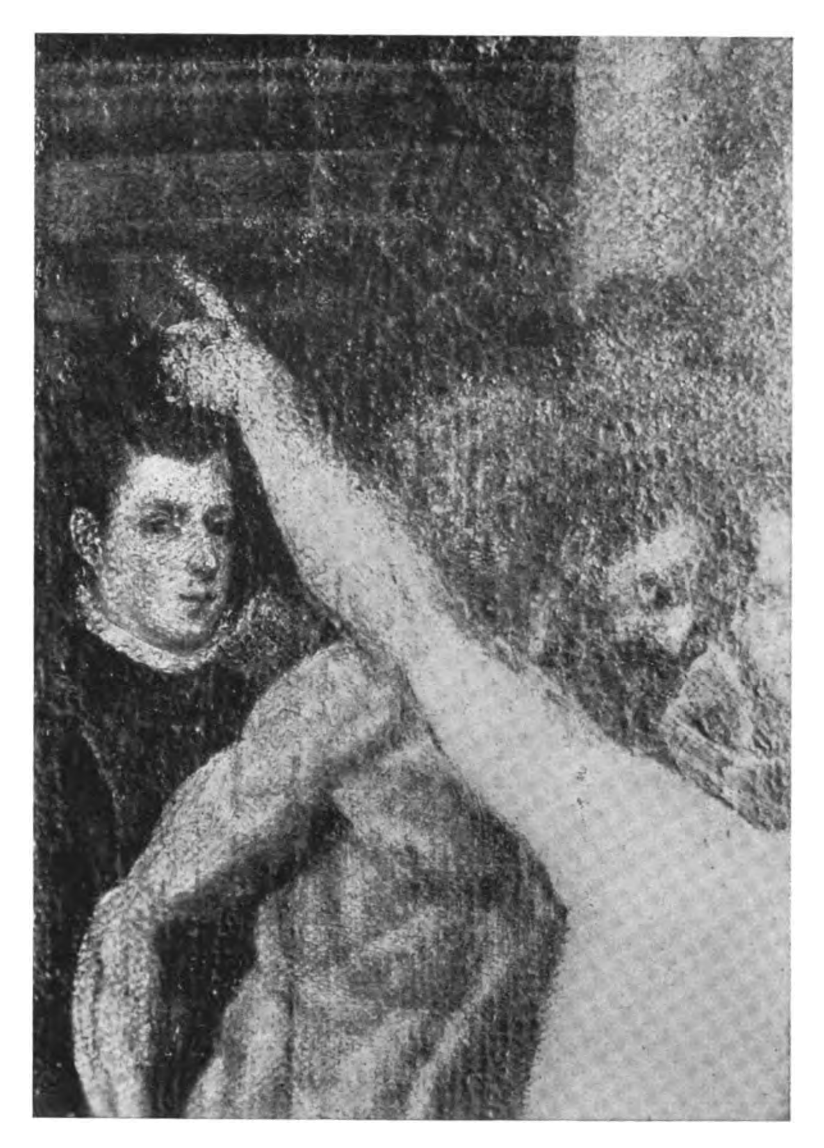
Mehrmals hat Greco el Espolio de las Vestiduras gemalt. Man möchte meinen, es habe ihn besonders gereizt festzustellen, was aus ein und demselben Gegenstande, der bleibt, mit Auge und Geist, die sich entwickeln, gemacht werden könne. Wir wollen drei Hauptbilder herausgreifen und sie einer kurzen Analyse unterziehen. Das Gemälde in der Kathedrale von Toledo ist die Urschöpfung (2,85 × 1,73 m). Christus ist die Zentralfigur, sie hat die Hauptfarbe: das ist renaissancemäßig gedacht. Es erscheinen noch drei Halbfiguren, man muß sie sich auf tieferem Plane denken: das ist venezianisch empfunden. Man braucht nicht zu sehen, wo sie stehen: die Parallele liegt in der Architektur Venedigs, wo auch der Palast sein Untergeschoß nicht

[1]) Vgl.: „Domenico Theotocopuli von Kreta“ in: „Zeitschrift für bildende Kunst“. Leipzig 1898, IX. Jahrgang, S. 214.



Greco, Entkleidung Christi, München, Alte Pinakothek

zeigt, es im Wasser versteckt hält, daß der Eindruck des Unbestimmbaren, des Schwebens entsteht. Ganz willkürlich wechselt der Maßstab der Köpfe und der Figuren; die weiter zurückstehen, sind größer, die Köpfe, die man am Rande sieht, sind noch nicht ganz vom Bildrahmen überschnitten. Ein breiter Himmelsstreifen zeigt sich oben, und das Licht ist verhältnismäßig noch nicht allzu unruhig gegeben. Die Proportionen sind nicht schlank, die



Greco, Selbstbildnis aus der „Blindenheilung“ in Parma

Köpfe sind mehr breit als schmal, der Strick um das Handgelenk Christi ist noch dick und schwer. Der Rock Christi ist karmin, als leuchtende Folie für den Profilkopf der Magdalena dient es, die in ängstlicher Neugier ihre Hand auf Marias Arm gelegt hat, gleichsam um Schutz bei ihr zu suchen. Magdalenas Mantel ist dunkelgelb; diese Farbe verbindet das Auge mit dem Hellgelb des Rockes des bohrenden Schergen. Maria, die Mutter Christi, in gereiftem Schmerze, ist in einen dunkelblauen Mantel gehüllt, ein kaltes Licht sitzt auf der Stirn. Die Mantilla Marias, der Mutter Jacobi, bei der sich verhaltene Teilnahme zeigt, ist grau.

Die *„Entkleidung Christi"* in Santa Leocadia von Toledo (Abb.). Der Kopf Christi befindet sich nunmehr seitlich der Mittelachse, die Tendenz nach dem Asymmetrischen setzt ein. Die Figuren sind mehr nach dem oberen Bildrande gerückt, die Köpfe stoßen fast an, und vom Himmel ist weniger zu sehen. Auch die drei Frauen sind mehr nach oben geschoben, der Kopf der Maria Jacobi befindet sich in Höhe der Hand des Ritters, zwischen dessen Ellbogen und dem Bildrand der Zwischenraum größer geworden ist. Dieser Hidalgo, der im übrigen dasselbe Modell wie im ersten Bilde ist, übertrifft Christus an Körpergröße. Mehr Luft im ganzen. Der kahle Schädel eines Greises ist neu hinzugekommen, er wird von rückwärts gesehen, und die Köpfe am rechten Bildrande sind mehr überschnitten. Die Proportionen sind länger und schmäler geworden, das sieht man wohl am deutlichsten bei Christus, der hier eine Dornenkrone erhalten hat.
„Espolio" in der Münchener Pinakothek ist die endgültige Redaktion des Themas (Abb.). Es ist zeitlich weiter entfernt von dem Gemälde in Leocadia als dieses von dem in der Kathedrale. Die Schlankheit der figürlichen Proportion und der Formen im einzelnen ist noch stärker betont, sie teilt sich auch dem Formate der Bildtafel mit. Die Asymmetrie tritt noch lebhafter in die Erscheinung; der Kopf Christi steht mehr ab von der Mittelachse, als es in dem Gemälde von Leocadia der Fall war. Der Bildrahmen schneidet an der linken Seite ähnlich wie in dem Bilde der Kathedrale ab, an der rechten aber überschneidet er noch mehr als in der zweiten Fassung die Randköpfe. Der Himmel ist freier geworden und wird nicht von so vielen Waffen, Hellebarden und Spießen zugedeckt. Im ganzen ist der Stil mehr gelockert und malerischer, der Strick hat fast völlig seine gegenständliche Form verloren. Das Licht ist zuckend und huschend, spritzend und flimmernd, selbst die Bildtafel läuft Gefahr, ihre Festigkeit zu verlieren. Das alles sind schon Züge, die für den reiferen Stil charakteristisch werden. Das Gelb, diagonal angeordnet, führt das Auge: ein mehr dunkles, kaltes Gelb auf dem Mantel der Magdalena, ein helles, warmes auf dem Rücken des sich beugenden Mannes; dann Indigoblau und Olivgrün, wiederum in diagonaler Bahn, und in der Mitte erscheint statt Karmin Krapp, das vielfältig in der grauen Rüstung des Ritters reflektiert; der Grauton wird in den Wolken aufgenommen. Der Ritter selbst ist nicht mehr das frühere Modell, Greco hat sich hier selbst porträtiert, wie eine Vergleichung mit dem Köpfchen in der „Blindenheilung" von Parma bestätigen wird (Abb.)[1].

---

[1]) Das Espolio-Bild der Kathedrale ist erwähnt bei: C. Christ. Pluers: „Reisen durch Spanien". Leipzig 1777, S. 68; J. Franç. Peyron: „Nouveau Voyage en Espagne fait en 1776—1778". Londres 1782, Bd. I, S. 329;

3. DAS MARTYRIUM DES HEILIGEN MAURITIUS

Das Martyrium des heiligen Mauritius hat Greco im Auftrage Philipps II. gemalt (1581—84). Es war für einen Altar der Kirche im Escorial bestimmt, aber der König hat die Annahme verweigert. Heute hängt es in einem der Kapitelsäle; man kommt von der falschen Seite heran, und die Betrachtung des kolossalen Werkes (4,43 × 3,02 m) wird durch die Enge des Raumes ungemein erschwert. Es reizte Greco, einmal eine Massenszene größten Umfangs darstellen zu dürfen, die Ermordung einer römischen Legion, die bis auf den letzten Mann standhaft im Glauben geblieben war (Abb.).

Der Hauptheld, Mauritius, steht mehr als der Christus des Espolio seitlich von der Mittelachse, und die Gruppe, in der er frontal erscheint, ist noch reliefmäßig, in der Fläche, entwickelt. Im übrigen aber wird man sagen müssen, daß man gar nicht mehr in die Versuchung komme, nach dem Tektonischen zu fragen, so verschiebbar und labil erscheinen die Teile der Komposition. In ganz ungewöhnlichem Sinne folgt auf einen hohen landschaftlichen Vordergrund ein tiefer Mittelgrund, von dem es dann ansteigt zum Hintergrunde. Es ist keine einheitliche Bühne mehr mit festem, horizontalem Boden, und die Wolken ziehen weit in das Bild herab, daß man nicht mehr die Stelle bezeichnen kann, da sich Erde und Himmel voneinander trennen. Greco malt den Himmel anders als zuvor; er macht bisher unsichtbare Dinge sichtbar, man ahnt die Unendlichkeit, er läßt ein Licht herniederfluten, von dem man spürt, es sei nicht von dieser Welt.

Bei der Hauptgruppe[1]) hat er sich noch zu einer hohen Plastizität der Form gezwungen, man denkt an den Christus im „Gnadenstuhl in den Wolken" zurück. Die Hauptfigur hat nun nicht mehr koloristisch den Hauptakzent; die Hauptfarbe, ein tief aufleuchtendes Ultramarinblau, ist in mächtiger Masse über die Rückfigur, die eine Nebenfigur ist, ausgebreitet; optisch wird sie somit zur Hauptsache. Sie ist größer als Mauritius, sogar überlebensgroß und zweieinhalbmal so groß wie die Figur des Mittelgrundes, wo sie wiederkehrt. Das ist natürlich keine klassische Proportion. Schon der italienische Greco hat Ähnliches gebracht; in der „Blindenheilung" (Parma) zum Bei-

---

Joh. Jak. Volkmann: „Neueste Reisen durch Spanien". Leipzig 1785, Bd. I, S. 201; Ant. M. Ponz: „Viage de España". Madrid 1787, Bd. I, S. 96; Ant. Conca: „Descrizione odeporica della Spagna". Parma 1793, Bd. I, S. 265; J. F. Bourgoing: „Tableau de l'Espagne moderne". Paris 1803, Bd. III, S. 14; Alex. de Laborde: „Itinéraire descriptif de l'Espagne". Paris 1809, Bd. III, S. 278; Louis Viardot: „Notices sur les principaux Peintres de l'Espagne". Paris 1839, S. 108; Ant. de Latour: „Tolède et les bords du Tague". Paris 1860, S. 113.

[1]) Man darf hier nicht von einer „Santa Conversazione" sprechen, sondern von einer „Disputa", wobei man sich an Andrea del Sartos Bild im Pitti erinnern mag.





Greco, Martyrium des hl. Mauritius, Escorial

spiel hatte uns die Jähheit des perspektivischen Zusammenschrumpfens überrascht. Nicht zu übersehen ist das prachtvolle Blumen-Stilleben neben dem Baumstrunk und die Schlange, die einen Stein vom Erdboden hochgedrückt hat und deren Maul ein blendend weißes Blatt mit des Künstlers voller Signatur trägt. Das Züngelnde ihres Leibes, das Huschende und Versteckte ihrer Bewegung mußten einen Barockkünstler vom Schlage Grecos reizen[1]). Der Mauritius hat einen Bruder in Montreal, bei dem die Gleichheit der seelischen Physiognomie, der

[1]) Das Gemälde des Mauritius wird frühzeitig erwähnt; vielleicht hat schon Juan de Herrera: „Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la fábrica de San Lorenzo el Real del Escurial". Madrid 1589, S. 9, daran gedacht; zitiert ist es bei Padre Ilario Mazzolari da Cremona: „Le Reali Grandezze dell'Escuriale di Spagna". Bologna 1650, S. 239; vgl. auch das Gedicht auf Mauritius von José de Valdivielso: „Sagrario de Toledo, Poema Heroico". Barcelona 1618, S. 19, 476.

Kopfneigung und Blickrichtung auffallend ist; auch liegen dieselben Licht- und Schattenwerte vor.

4. DER TRAUM PHILIPPS II.

Es ist ein seltsames Bild, seltsam sowohl durch seinen reichen stofflichen Gehalt, als auch durch seine farbige, skizzenhafte Behandlung (Escorial). Greco hat es um 1580 gemalt, und der Gedanke ist nicht abzuweisen, der König habe vor Erteilung eines größeren Auftrags eine Probe aus seiner Hand sehen wollen (Abb.). Ein himmlischer und ein irdischer Schauplatz, einem Unten entspricht ein Oben, Engelchöre schweben auf Wolken, beten die Gottheit an, doch nicht in ihrer sichtbaren Körperlichkeit, sondern im Symbole, im Zeichen des Namens Jesu. Offenbar handelt es sich oben im Bilde um die Darstellung der „Gloria", der „Gloria in Excelsis Deo", das heißt um den Lobgesang der Engel, die sogenannte Doxologie. An dieser Anbetung durch die himmlische Welt beteiligt sich die irdische, sie ist geordnet nach weltlichem und geistlichem Stande. Den König Philipp II. trifft zunächst unser Blick; es ist jene Figur am vorderen Bildrande, die auf zwei goldenen, rotgefütterten Kissen kniet. Unbeweglich-starr ist dieser hagere Körper, scharf schneidend der Außenkontur, spitzig sind die Knie, und aus dem sich verzehrenden Gesichte blicken müde die kleinen, aufgerissenen Augen. Die katholische Majestät erscheint hier ganz in Schwarz. Der neben ihr auf dem orientalischen Teppiche kniet, mit dem gelben Hermelinmantel angetan, ist ein Kaiser, also Karl V., der freilich damals, als Greco das Bild malte, bereits 22 Jahre tot war. Es ist ein idealisiertes, verklärtes Porträt; das Hoheitsvolle drückt sich durch die Würde des Greisenalters aus; zurückgenommenes Haupt, die Rechte ruht demutsvoll auf der Brust. Dem Kaiser gegenüber zeigt sich ein Papst, kniend, mit langer Alba, Pluviale, Stola, Manipel und Handschuhen bekleidet; die Tiara fehlt. Zur Linken des Papstes, umgeben von zwei Bischöfen, kniet ein jugendlicher Kardinal, rot in rot. Ein wenig nach dem vorderen Bildrande vorgezogen ist die Kniefigur eines halbnackten Heiligen; seine Arme überschneiden quer die Brust, und auf dem Griffe des Schwertes liegen die Hände. Es scheint Mauritius zu sein, der einer der Schutzpatrone des Klosters Escorial war. Laurentius ist der andere Schutzheilige; er hat die Arme über die Brust gekreuzt und blickt nach oben. All diese Figuren sind in einer Breitellipse komponiert. Mittel- und Hintergrund, ungetrennt, füllen zahllose, unübersehbare Scharen von Heiligen und Märtyrern, manche recken die Arme wie flehend empor, alle blicken in den Himmel; ganz impressionistisch sind die Figuren behandelt, Kopfsilhouette schwingt neben Kopfsilhouette.



Greco, Traum Philipps II., Escorial

Bis hierher ist der Inhalt des Bildes verständlich, er ist nicht ohne Analogien. Aber was soll in diesem Zusammenhange der kolossale Höllenrachen, der uns entgegenklafft und dem ein zweiter, kleinerer beigegeben ist? Eng gepreßt erscheinen in dieser grotesken Höhle die Verdammten, in Feuer und Schwefel; die Verzweiflung hat ihre Glieder verzerrt, einige pressen die Hände auf die schmerzgesättigten Gesichter. Durch einen Spalt des Höllenrachens wälzt sich der „Glutstrom“ heran, an seinem Ufer sieht man neue, der Verdammnis zugeführte Menschenleiber; böse, unbarmherzige Teufel werfen Gruppen von ihnen in den Fluß. Einige auch hängen am Galgen, rote Flammen umschlagen ihre Körper; eine Leiter steht noch da, offenbar stiegen auf ihr die Verurteilten hinan.

Wie lauten die alten Bezeichnungen des Bildes? Einen einheitlichen Titel gibt es nicht. Der Pater Francisco de los Santos, um mit einer der ältesten Quellen zu beginnen, spricht in seiner 1657 erschienenen Beschreibung des Klosters Escorial von „una Gloria de Dios“; Palomino (1715) von einem „Juicio“; Andrés Ximénez (1764), Antonio Conca (1793) und José Quevedo (1849) nennen es wiederum „La Gloria“. Erst Vicente Poleró, ein Restaurator des Prado, bringt 1857 in seinem Gemäldekatalog für den Escorial, jedoch ohne irgendwelche Begründung, die Bezeichnung „Traum Philipps II.“[1]); Antonio

[1]) D. Vicente Poleró y Toledo: „Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo“. Madrid 1857, S. 39.

Rotondo (1861) schließt sich ihm an[1]; Justi nimmt beide Titel auf, so auch Cossío, der dem Namen „La Gloria" den Vorzug geben möchte.
„Gloria" mag man diese Schöpfung nennen, und man wird sich dabei an Tizians „Gloria", das Lieblingsbild Karls V., oder auch an Dürers „Anbetung der Dreifaltigkeit" erinnert fühlen. Der Name „Sueño de Felipe" hat vieles für sich, und man könnte sich denken, daß der König ihn selbst gewählt habe. Ikonographisch beurteilt, kommt der Bildinhalt, so wie ihn Greco gestaltet hat, nicht wieder vor. Man hat darum das Recht zu sagen, etwas Besonderes sei hier ausgedrückt worden. Daß Bezug auf die Taten Philipps genommen wird, für die er mit den Heiligen der Kirche zusammenkommt und wofür er die Gottheit schauen darf, scheint außer Zweifel zu stehen. In Philipps Person verkörperte sich die gesamte Wiederbelebung des Katholizismus in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts; er galt für den berufensten Verteidiger der Rechtgläubigkeit gegen die überall anstürmende Ketzerei. Greco wollte seinen König als einen Heros der Kirche feiern, und er hat es getan, indem er ihn als in besonderem Schutze des Himmels stehend darstellte. Ob eine besondere Anspielung auf die „Heilige Inquisition"[2], in deren Dienst sich der König sein Leben lang gestellt hatte, vorliegt[3], glaube ich heute verneinen zu müssen (der Verfasser hat Anlaß, sich hier selbst zu korrigieren).

5. DIE GRABLEGUNG DES GRAFEN VON ORGAZ

Kurz vor dem Ende der ersten Toledaner Periode (1590) steht die „Grablegung des Grafen von Orgaz" in Santo Tomé (vollendet Weihnachten 1586). Es ist eine echt spanische Legende, die es darzustellen galt und die erzählt, wie dieser so fromme Ritter, der der Stifter der Thomaskirche in Toledo gewesen war, von den Heiligen Stephanus und Augustinus selbst in der Gruft seiner Väter bestattet wurde[4].
Wie in dem Espolio, so läßt uns Greco auch hier absichtlich im Unklaren, wo man sich den Schauplatz der Szene denken soll; Menschen füllen unten, Heilige oben auf Wolken die gesamte Bildfläche (Abb.). Vom Erdboden der Kirche, wohin die Legende den Vorgang verlegt, ist nichts sichtbar, ja es zeigt sich nicht einmal ein Fuß der zahlreichen Personen. Greco gibt noch

---

[1]) Ant. Rotondo: „Descripción de la Gran Basílica del Escorial". Madrid 1861, S. 78.
[2]) Vgl. Will. Prescott: „Geschichte Philipps II.". Leipzig 1856, Bd. I, S. 214; Mart. Philippson: „König Philipp II. von Spanien". Leipzig 1876, S. 42, 47, 52, 53.
[3]) Vgl. meinen Aufsatz: „Neues über Greco" in: „Kunst und Künstler", Jahrg. XXI, Heft 12, S. 349.
[4]) Nur an die Legende und offenbar nicht an ihre bildliche Darstellung denken Franc. de Pisa in: „Descripción de la imperial Ciudad de Toledo". Toledo 1617, S. 276, und José de Valdivielso a. a. O., S. 418. Das Bild ist zitiert bei Georg. Borrow: „The Bible in Spain". London 1842, S. 332.



Greco, Die Grablegung des Grafen von Orgaz, Toledo, Santo Tomé

das klassische Einstellen der Figuren in eine Reliefschicht, er bringt zwei parallele Ebenen, doch fast ohne Tiefe und betont noch die Horizontalität des gewissermaßen als Sockel wirkenden Untergeschosses. Oben komponiert er zentral und asymmetrisch zugleich. Jedenfalls hat er die klassische Tradition des 16. Jahrhunderts nicht vergessen. Daß das Bild trotz aller Besonderheiten der optischen Zone des 16. Jahrhunderts angehört, erkennt man deutlich, wenn man es etwa mit der „Bestattung des Grafen von Orgáz" vergleicht, die Sebastián Muñoz, ein Schüler Coellos, etwa 100 Jahre später, im Sinne des vorgerückten Barock geschaffen hat (Prado Nr. 959, Abb.).
Greco will die Hauptfiguren groß erscheinen lassen, also müssen sie vorn an den Bildrand treten. Es ist eine profane „Pietà", die dargestellt wird, und auch darin liegt eine Analogie zur kirchlichen Pietà, daß der Ritter ohne Sarg der Erde übergeben wird. In der zweiten Schicht sieht man dann in ruhiger Koexistenz die schwarz gekleideten Profanfiguren, Hidalgos, Calatravaritter und Gelehrte. Es sind fast durchgängig Porträts; zart und müde ist der Ausdruck ihrer Gesichter, alle leben wie in einer visionären Welt.
Eine entschieden diagonale Strömung führt von dem irdischen Schauplatze nach dem himmlischen hinauf. Wolken treiben heran, auf ihnen ist Johannes der Täufer einhergefahren; er blickt aufwärts zu dem thronenden Richter und empfiehlt den Verstorbenen seiner Gnade. Maria schaut abwärts und greift nach der Seele des Orgáz, die in Form eines neu geschaffenen Kindes vom Erzengel überreicht wird[1]). Petrus nimmt wie immer den Ehrenplatz bei Maria ein. In dem linken, schwachbesetzten Teile der Himmelslogen sieht man nur ein paar musizierende Gestalten, dem Größenmaßstabe nach müssen sie weit zurücksitzen: es ist David, der die Harfe spielt, in seiner Nähe hat Noah Platz genommen. Um so voller ist die rechte Hälfte. Sie ist mit Figuren beschwert, soweit dies Wort bei Greco noch einen Sinn hat. Junge und alte Apostel — für den Greis hat er eine besondere Vorliebe —, Erzbischof und Papst, und der Schutzpatron der Kirche, der Apostel Thomas, fehlt nicht; an seinem Attribute, dem Winkelmaße, ist er erkennbar.
Ein einheitliches grünliches Grau faßt alle Gestalten zusammen, viel Schwarz und Weiß, Gelb und Rot; Rot leuchtet auf in dem Pluviale des Augustinus, in der Dalmatika des Stephanus und oben bei Petrus. Die Wolken haben etwas Gläsernes bekommen. Sechs Fackeln brennen; eine von ihnen hält Grecos Sohn Jorge, er weist mit der Linken auf den toten Ritter.

---

[1]) Vgl. das ähnliche Motiv im „Tod des heiligen Bruno" von Bernardino Poccetti; dazu Herm. Voss: „Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz". Berlin 1920, Bd. II, Abb. 137.

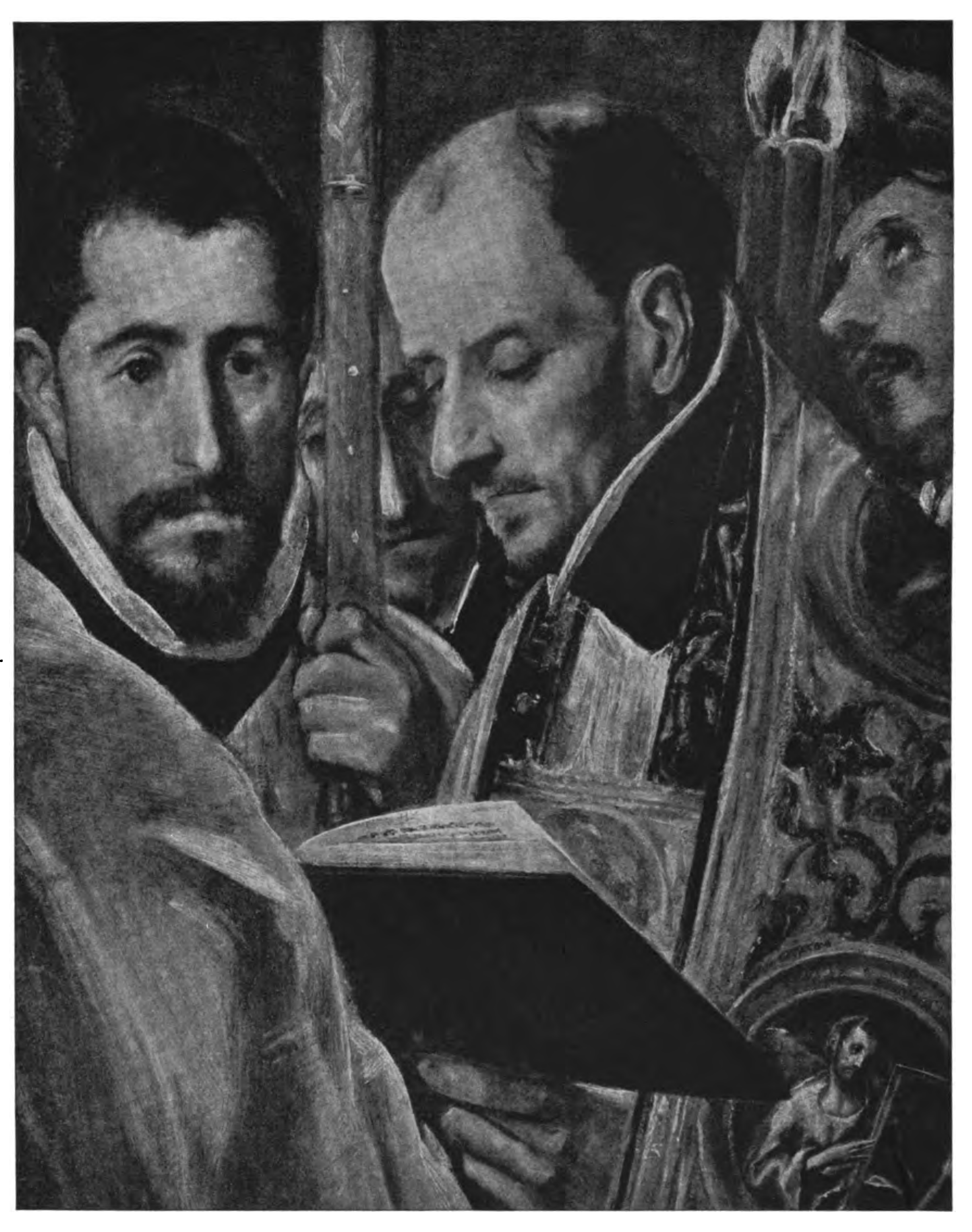


Sebastián Muñoz, Grablegung des Grafen von Orgaz, Prado

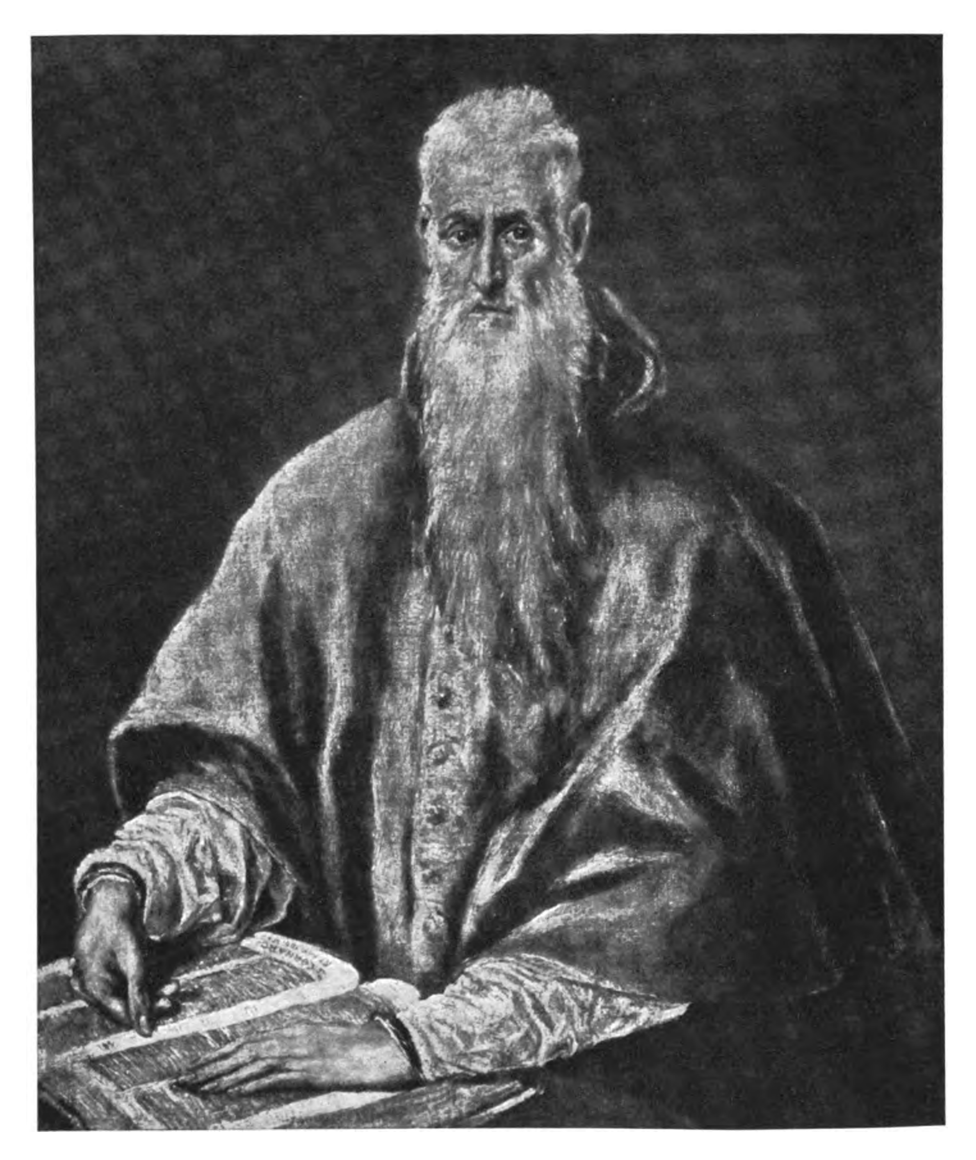
Justi nennt das Bild das bedeutendste im spanischen 16. Jahrhundert, und er denkt sicherlich an den „Orgaz", wenn er in anderem Zusammenhange erwähnt: „wie Schmetterlingsflügelstaub fielen die venezianischen Farben ab von seiner Palette in jener trockenen und scharfen Luft kastilischer Berge". Endlich noch eine inhaltliche Bemerkung: Greco hat hier „die Darstellung des besonderen Gerichtes" nach dem katholischen Begräbnisritus für Erwachsene illustriert[1]). Die Seele des Orgaz wird von Christus und den Heiligen im Himmel aufgenommen: „Subvenite Sancti Dei, occurrite Angeli Domini: Suscipientes animam ejus: Offerentes eam in conspectu Altissimi". Danach erklären sich auch die Figuren unten; der Priester rechts am Bildrande ist der Offiziator, der die Gebete des Begräbnisritus spricht (Abb.); der das Kruzifix hält, ist der Kirchendiener, der Subdiakon, und es fehlen auch nicht die zwei Fackelträger, die Akoluthen, die rechts und links vom Kreuze stehen müssen. Der Erzengel Michael ist der Seelenführer, der „Psychopompos".

---

[1]) Vgl.: „Rituale Romanum Pauli V.". Ratisbonae 1872, S. 136.



Greco, Grablegung des Grafen von Orgaz (Ausschnitt)



Greco, Hl. Hieronymus, London, Nationalgalerie

GRECO NACH 1590

Keiner der eigentlichen Maler des Cinquecento hat in seinem Spätstile eine so fortschrittliche Gesinnung aufzuweisen wie Greco. Das letzte Jahrzehnt des Jahrhunderts und der Anfang des folgenden zeigen ihn in einem ungeahnten Aufstiege, und man fragt sich, ob nach der Vollendung des „Fünften Siegels" und von „Toledo im Wetterleuchten" überhaupt noch eine weitere Entwicklung möglich gewesen wäre. Der Wille des Schicksals mag gewußt haben, warum er gerade 1614 und nicht später Greco den Pinsel aus der Hand nahm.

Charakteristisch für die Spätwerke ist die Steigerung des Längenmaßes; die Proportion wird unrein; das ist an sich nichts Neues, denn auch die Architektur des Barock hat sie gebracht. Allein auf den Grad der Steigerung kommt es an, und dieser ist ungewöhnlich. Greco malt Körper, deren Köpfe so klein sind, daß ihr Maß zehn- bis zwölfmal in den Zirkel genommen die Gesamtlänge ausmacht, und er gibt sie so, daß wir sie vor unseren Augen emporwachsen sehen. Die Form wird bei ihm zur Form des Seelischen und Visionären, er schafft rein aus der inneren Vorstellung heraus. Seine Kunst ist Ausdruckskunst in höchstem Sinne, ist Heiligenkunst schlechthin. Er ist der Meinung gewesen, wolle man „himmlische Menschen" darstellen, so müsse man sie als Übermenschen bringen, bei denen eine Steigerung des inneren Lebens vorausgesetzt werden müsse, die notwendigerweise auch in die äußere Beschaffenheit übergreife. Daraus erklärt sich sowohl die besondere Art der Spiritualität als auch der Proportion. Das menschliche Modell bedeutet ihm von nun ab noch weniger als zuvor, er kann von ihm wie von allem Irdischen abstrahieren. Er löst die Form immer mehr auf, steigert die Vergeistigung und Verinnerlichung und malt schließlich fast nur noch den immateriellen Leib. Licht und Farben verhelfen dem Geistigen zum Siege über das Körperliche. Die europäische Kunst der Vergangenheit ist wohl niemals so antiklassisch gewesen wie in Greco.

Fragt man sich, ob diese Auflösung der Form eine Analogie im Seelenleben des Spaniers habe, so dürfte wohl die Antwort lauten: dieser „Auflösung der



Diego de Astor, 1605, Stich nach Greco

Form“ entspricht die „Auflösung des Eigenwillens“, wie sie Ignatius von Loyola in seinen berühmten „Exercitia Spiritualia“ gefordert hat. Greco müßte auch als religionsgeschichtliches Phänomen einmal besonders behandelt werden. Mit der Mystik des Johannes vom Kreuz, der 1543 in Toledo geboren war, mit der der Heiligen Teresa de Jesús, die 1582 starb, und mit der des Petrus von Alcántara, des Verfassers des „Goldenen Büchleins“, ist er in Zusammenhang zu bringen. Versuche, das Abhängigkeitsverhältnis von ihnen festzulegen, sind unternommen worden und auch nicht ohne Erfolg[1]); indessen man möchte mehr wissen. Ist es erlaubt, bei ihm von einer mystischen Versenkung in kosmogonische und theosophische Theorien zu sprechen? Wieviel in Grecos Religiosität ist griechisch-katholisch, wieviel ist römisch-katholisch? Seine Auffassung der Engel zum Beispiel ist von der Art, daß nichts Ähnliches in der damaligen Kunst gefunden werden kann. Wie er sie als Zwischenstufen zwischen Geistigem und Körperlichem, als intelligible Substanzen zwischen Gott und der Welt bringt, gleich Emanationen, fast immateriell, nur mit dem Widerscheine eines Körpers, als Boten aus fernen kosmischen Regionen, und wie er zugleich den Himmel mit anbetenden Engelwesen übervölkert: wo gäbe es dafür eine Parallele? Vielleicht hat Greco die Kabbala gekannt? In Altkastilien, in Toledo selbst, wurde sie eifrig gepflegt, hatte die Gemüter erregt und die Geister in ihrem Kreise gefangen[2]). Alles Biblische und Heilige scheint er „okkult“ zu interpretieren. Indessen, wir möchten uns hier von



Greco, Hl. Lukas, Amsterdam, J. Goudstikker

---

[1]) Vgl. Kurt Steinbart: „Greco und die spanische Mystik“ in: „Repertorium für Kunstwissenschaft“, Jahrg. XXXVI, S. 121.

[2]) Vgl. Ad. Jellinek: „Beiträge zur Geschichte der Cabbala“. Leipzig 1858, II. Teil, S. 49; Erich Bischoff: „Die Elemente der Kaballah“. Berlin 1913, Bd. II, S. 39.

unserem eigenen Boden nicht länger entfernen, sondern nur auf die Punkte hingewiesen haben, mit denen zu beginnen wäre, wollte man Greco auch einmal von der nicht kunsthistorischen Seite aus fassen.

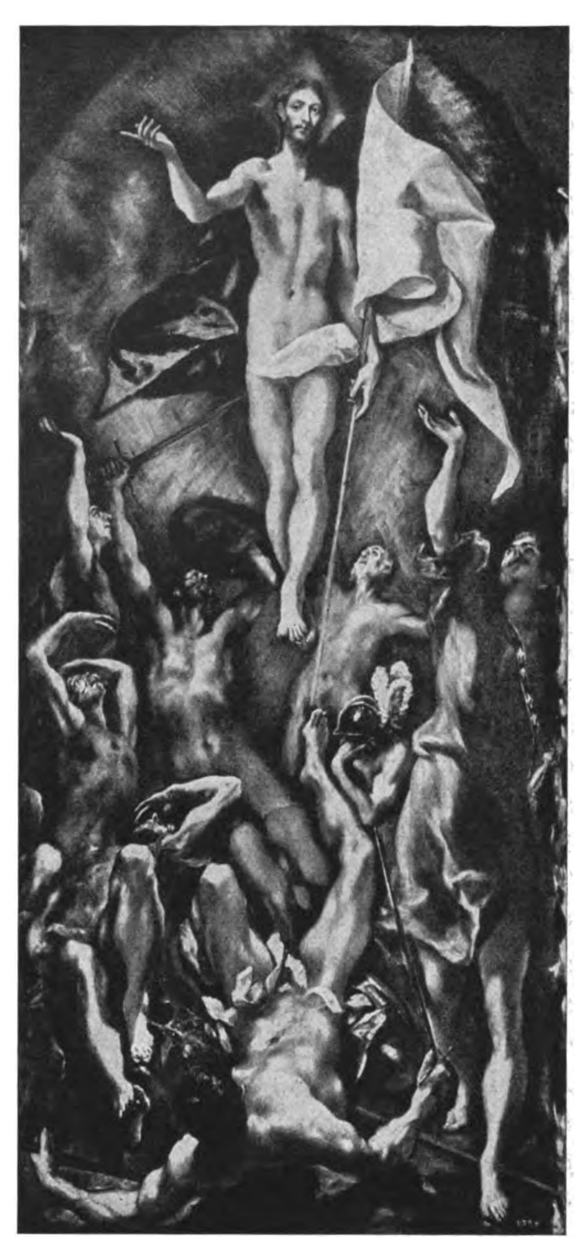


Greco, Taufe Christi, Prado

1. DIE HISTORIENBILDER IM PRADO

Soll man jemanden in die Erkenntnis des Spätstiles einführen, so wird man wohl am besten mit der *„Taufe Christi“* beginnen (Abb.). Da muß man nun darauf hinweisen, wie unten in der Komposition die Figuren noch nebeneinander in der Fläche erscheinen, während sie sich oben tiefenhaft zu einer Ellipse zusammenformen; die großen anbetenden Engel stehen diagonal zueinander. Ganz lang und schmal sind nun die Figuren, ist auch die Tafel selbst geworden, völlig willkürlich wechselt der Maßstab (man beachte die schwebenden Engel mit den entblößten Knien über dem Haupte des Johannes). Auffallend ist der Schauplatz; man erwartet den Jordanfluß und findet eine Felshöhle vor (byzantinisches Motiv). Der Täufer mit dem Felle um die Hüften ist eine Profilfigur, er ist auf einen Felsblock getreten und hat dem Täufling die Brust zugewendet. In der rechten Hand hält er die Muschelschale, nicht flach, so daß das Wasser heraustropft, sondern senkrecht, daß sie gleich ihren ganzen Inhalt entsendet. Johannes folgt nicht mit dem Auge dem Wasser, sondern sein Blick ruht auf dem Antlitze Christi, der sich als Empfangender ihm entgegenneigt, kniet und die Hände gefaltet hat. Zwei Engel halten den Rock, zwei andere stehen hinter ihnen, und ein fünfter ist nahe an den Täufling herangetreten, er weist mit

ausgestrecktem Arme nach oben. Der Himmel öffnet sich, wie Wolken schweben die Engel auseinander, Gottvater wird an der tiefsten Stelle sichtbar. Wie eine Illustration feierlicher Bibelworte mutet uns der obere Teil des Bildes an; alles geht von Gott aus und ruht in ihm, ohne daß er etwas von seiner Wesenheit einbüßt, Gott ist das alles belebende Licht. Ein Lichtfluidum strahlt von ihm aus, nimmt die Botschaftstaube in sich auf und führt zum Sohne hinab. Indessen das Licht fließt wieder zu seiner Quelle zurück, wogt auf und ab, flutet hin und her; die Bewegung scheint nicht zum Stillstande zu kommen und das Schauspiel sich ins Unendliche zu wiederholen. Die Darstellung einer so großen Lichtbewegung ist etwas Neues, und man wird sich an diesen Lichtstil Grecos gewöhnen müssen. Man braucht wohl nicht zu sagen, daß hier das Licht nicht ein natürliches ist, sondern einen vollkommen übersinnlichen, metaphysischen Charakter hat. Eigenartig: der Maler hat an den beiden Langseiten der Bildtafel die Farben, die er für die „Taufe Christi" benutzte, zum Rahmen selbst zusammengestrichen. Von hier aus ist die *„Kreuzigung Christi"* leichter zu verstehen: eine Zentralkomposition mit unreiner Symmetrie, mit Ungleichgewichtigkeiten seltsamer Art, in der freiesten Ordnung des 17. Jahrhunderts. Im Sinne einer mehr ruhigen Feierlichkeit erscheint Christus frontal, und von der Bewegtheit des Lichtstiles ist hier nicht der volle Gebrauch gemacht worden. Maria und Johannes sind



Greco, Auferstehung Christi, Prado

mehr als halb so groß wie die Bildhöhe. Eine ungemein kühne Verkürzungsfigur ist der Engel, der von rückwärts gesehen schwebend am Kreuzstamme hinaufgleitet; wie Magdalena und die beiden oberen Engel ist er beflissen, das heilige Blut als Reliquie zu erhalten. In zarten Tüchern wird es aufgefangen, die Engel oben aber lassen es in ihre Handfläche wie in eine Schale einträufeln.
Bei einer Vergleichung der *„Auferstehung Christi“* im Prado mit der in Santo Domingo el Antiguo wird man die Entwicklung, die sich in den letzten Jahren vollzogen, leicht erkennen (Abb.). Wie das Breitformat zum Hochformate geworden, die Figuren in seltsamem Horror vacui die Tafel füllen und die Tiefe des Raumes verneint ist! Und doch muß man sagen, es gibt auch in diesem Gemälde eine Tiefe, nur ist sie von einer völlig anderen Art als die im Barock. Es ist eine „Tiefenhaftigkeit innerhalb der Flächenhaftigkeit“, wie wir sie bezeichnen wollen; in der modernen Malerei hat Cézanne das gleiche Problem wieder aufgestellt und in klassisch französischer Weise gelöst. Trotz dieser Besonderheit ist die Komposition eine rein barocke, und die „Grundbegriffe“ treten abgesehen von dem der „Tiefe“ vollauf in die Erscheinung: das Malerische; die offene Form; die einheitliche Einheit; die Unklarheit. Die einheitliche Einheit, eine Trennung von oben und unten gibt es nicht mehr, Form fließt in Form über, eine schmilzt in die andere hinein. Und doch ist alles genau berechnet, kein Teil könnte geändert oder verschoben werden, alles muß so sein, wie es ist. Christus kann sich nur an der Stelle, wo er erscheint, befinden; würden die gekreuzten Füße tiefer stehen, so würde die Figur sinken, wären sie höher, wäre die Trennung im Bilde vollzogen und damit sein eigentlicher Nerv zerschnitten. Greco will ein Wunder malen. Christus, leuchtend wie eine gelbe Flamme, schwebt aus dem Schoße des Todes hervor; weder Grab noch Sarg sind sichtbar. Sein Leib ist nicht ein irdischer, der wiederbelebt wurde, sondern ein verklärter, ätherischer, ja, wir haben keinen anderen Ausdruck, es ist ein Astralleib, der unbehelligt durch Schwert und Degen zwischen den Wächtern durchwandeln kann, von denen einige — ist es nicht seltsam? — wie die Verdammten im „Jüngsten Gerichte“ eben aus dem Schlafe erwachen.
Greco stellt die verschiedenen Stufen des Erwachens dar, den tiefen Schlaf, das schwere Erwachen, das nur ganz allmählich zum Bewußtsein Kommen, das Erwachtsein selbst, mit dem Erfassen der Begebenheit: die kolossale Randfigur will Christus nachhaschen.
Das Gemälde ist reich an Überschneidungen und Verkürzungen. Soll man es für möglich halten, daß bei der unteren Liegefigur am Bildrande das belichtete Knie, der Kopf und der im spitzen Winkel gekrümmte Arm zu einem



und demselben Körper gehören? Es ist wohl eine der gewagtesten Verkürzungen, die die Geschichte der Malerei überhaupt kennt. Groß ist auch der Gegensatz zwischen der Bewegung, körperlicher und seelischer Bewegung und Ruhe, zwischen den aufgeschreckten, nackten Menschen und dem langsam emporschwebenden Christus mit der gelben Siegesfahne in der Hand. Er strahlt eine Ruhe aus, die wahrhaft heilig zu nennen ist. Die *„Ausgießung des Heiligen Geistes“* hat die gleichen Bildmaße wie die „Auferstehung“ (2,75×1,27 m), woraus man aber nicht schließen darf, sie sei auch zur gleichen Zeit entstanden. Es ist ein Unterschied von mindestens 10 Jahren, vor 1604 wird diese Schöpfung kaum anzusetzen sein (Abb.). Auch hier handelt es sich um eine „Tiefenhaftigkeit innerhalb der Flächenhaftigkeit“. Allein die Verschmelzung der Formen, die einheitliche Einheit ist schwächer durchgeführt als in der „Auferstehung“, und es ist vor allem ein geometrisches Schema zugrunde gelegt worden. In eine große Ellipse ist eine kleine Ellipse mit der sitzenden Maria hineinkomponiert worden, beide sind Hochellipsen. Im Bilde treibt alles nach oben, wo sich im Scheitel der Apsis die Taube zeigt; nach ihr blicken sie fast alle, blickt jener greise Apostel, der dem Beschauer am nächsten ist und sich zu überschlagen droht. Wie Flammen sehen die Jünger aus; alle Grade der Verzückung sind bei ihnen dargestellt; über das Haupt eines jeden ist ein aufflackerndes Pfingstzünglein gemalt, das einem Irrlichte gleicht.



Greco, Ausgießung des Hl. Geistes, Prado



Greco, Gastmahl im Hause Simons des Aussätzigen, New York, Durand Ruel

Eine Welt von Farben ist in diesem Bilde ausgespielt; im einzelnen kann man sie nicht fassen, sie kommen und gehen, bilden sich um und verwandeln sich. Es sind Pfingstfarben, die Jubellieder singen, Moosgrün und ein kristallenes Grün, Blauweiß, Krapp und Gelb. Greco fragt nun nicht mehr, wie ein Mantel auf dem Körper aufliege, er macht ihn zu einem Farbfleck, der erfüllt zu sein scheint vom eigenen Willen und von geheimstem Leben: es ist ein Animismus von ganz ungewöhnlicher Wirkung.

2. DAS GASTMAHL IM HAUSE SIMONS DES AUSSÄTZIGEN

Es ist natürlich nicht das „Abendmahl Christi" dargestellt, wie man vielleicht meinen könnte, bei dem ja Frauen nicht zugegen waren, sondern der Vorgang spielt sich im Hause Simons von Bethanien ab (New York, Durand Ruel). Während ein Weib ein Glas mit köstlichem Wasser auf das Haupt Christi gießt, werden die Apostel unwillig und sprechen: „Wozu dient diese Vergeudung?" Christus erwidert: „Ihr habt allezeit Arme bei euch, — mich aber habt ihr nicht allezeit" (Matthäus 26, 6). Wenn man will, ist auch diese Szene eine Art von Pfingstwunder; denn die Apostel erkennen Christus, der sich ihnen offenbart (Abb.).

Hier wendet nun Greco das Motiv einer Breitellipse an. In den Umgang eines Zentralbaues stellt er einen ovalen Tisch, so daß er die Breitseite des Bildes füllt; um ihn sind 16 Figuren komponiert. Eigenartig, wie vorn die beiden

auf Betstühlen sitzenden Rückfiguren von Martha und Simon von den Knien ab auseinandergehen; so sieht das Auge an ihnen vorbei und kommt rasch über die Mitte des gedeckten Tisches zu Christus hin. Christus ist am meisten entfernt, trotzdem erscheint er zu groß, und auch die Einzelheiten seines Kopfes — es ist der einzige Enface-Kopf — sind viel zu sorgfältig ausgeführt: der religiöse Gehalt ist hier Greco wichtiger als die künstlerische Wahrheit. Der Rhythmus geht von Christus aus, in der Richtung seines Blickes, an den Aposteln vorbei, und es ist auch hier zu erwähnen, daß diese Bewegung etwas Ruheloses hat und nicht zum Stillstande kommt. Sie wird sogar noch oben im Gesimse des Zentralbaues aufgenommen; das Tonnengewölbe aber erzeugt eine entschiedene Gegenrichtung. Geheimnisvoll wie diese ungemein vergeistigten, unirdischen Köpfe ist auch die Lichtführung, und höchst phantastisch ist jener elliptische Bau im Hintergrunde; er nimmt sich mit seinem schlanken, zerbrechlichen Türmchen, der mit dem türkischen Halbmonde gekrönt ist, wie ein erlesener Bijou aus, vielleicht denkt man aber auch an eine Märchenerscheinung aus „Tausendundeine Nacht".

3. CHRISTUS AM ÖLBERG

Der Chronologie nach hätte dieses Bild vor dem „Pfingstwunder" Gegenstand der Betrachtung werden müssen; denn es ist zuvor gemalt worden. Allein es verschlägt nichts, bei einem so ungewöhnlichen Stile, wie der Grecos ist, es erst jetzt zu erörtern. Das Gemälde enthält drei Motive: schlafende Jünger, Erscheinung des Engels vor Christus und Auftreten der Häscher. Man muß gleich spüren, wie der Geist strenger Subordination im Sinne des Barock kompositionell bestimmend gewesen ist. Die drei Apostel sind natürlich da, Johannes, Jakobus und Petrus; indessen dient diese Gruppe nur als Auftakt; man soll den Rhythmus aufnehmen, der sie zusammenschließt und zu Christus hinführt: klein erscheint er neben der Figur des Engels, selten ist wohl ein so schwacher und hilfloser Christus dargestellt worden wie hier. Der Engel kommt von der Seite heran, mit dem Kelche in der Hand, und Christus wendet sich ihm zu. Die breite Hintergrundfläche des steil abfallenden Felsen wirkt nicht still, sondern drohend, die Linie geht nach dem Rande zu hinab zu den Häschern mit Fackeln und Laternen; merkwürdig nur, sie ziehen ab!
Das Wesentliche der Stimmung wird durch das Licht und die Farbe fühlbar gemacht. Christus schwimmt gleichsam in dem Rot seines Rockes, der sich im Tone mit dem kalten Weiß der Wolken, aus denen der Engel selbst geboren zu sein scheint, bindet. Fast magisch beleuchtet sind die zurückweichenden Häscher, und die Stadt Jerusalem ahnt man nur wie durch einen



Greco, Hl. Familie, Paris, Privatbesitz

Nebel hindurch in der Ferne.

4. MARIENBILDER

Man darf eigentlich nicht von einer „*Mater dolorosa*" bei dieser die Hände faltenden weiblichen Halbfigur sprechen, wenngleich ihre milde Trauer unendlich ergreifend ist (farbiges Titelblatt). Der demütig reine Ausdruck einer eben erwachenden Seele, die erst nach einer Beziehung zur Welt sucht, scheint dargestellt zu sein. Vielleicht darf man aber auch so formulieren: diese Beterin sucht nicht mehr die Welt, sie kennt sie und steht ihr fremd gegenüber; sie hat sie im mystischen Gebete überwunden. Ein Hauch göttlicher Gegenwart liegt in diesem Bilde leiser Schönheit, es ist ein fast unirdisches Konterfei. Der Oberkörper wächst aus dem smaragdgrünen Mantel gleich Blättern eines Blütenkelches hervor; den Kopf mit seiner sanften Neigung umschließt eine weiße Mantilla, violett sind die Schatten, und das große, dunkle Auge verträgt kein Glanzlicht mehr. Der Mund lispelt nicht, die Hände sind unplastisch gebildet, die Andacht hat die beseelten Finger zusammengeschmolzen. Um 1600 mag diese Maria des Schmerzes entstanden sein.

Maria wird nicht ganz so unreal gegeben, wenn sie das Kind im Schoße hält und Josef und Anna zugegen sind *(Heilige Familie,* Paris, Privatbesitz). Und doch hat auch dieses Gemälde einen fast visionären Charakter,

man denkt sich die Figuren zwischen Erde und Himmel schweben (Abb.). In der Mitte erscheint die sitzende Maria in einer fürwahr riesenhaften Proportion, so entsteht gleich der Eindruck des Sakralen. Maria ahnt das Kommende, sie ist die Verkörperung resignierter Trauer und Melancholie. Ganz unbewußt reicht sie mit ihrer gewichtlosen Hand zwei Birnen dem Christusknaben hin, und diese Art des Reichens und Empfangens ist von schönster Art; Josef hält noch eine volle Fruchtschale bereit. Das Kind aber ist gleichsam das in den Schoß der Jungfrau gesenkte Wort Gottes, ist Fleisch gewordener Logos. Die heilige Anna ist eine sehr jugendliche Großmutter, sie setzt ungemein zart ihre nervigen Fingerspitzen auf die Schulter der Maria. Josef spielt, wie es üblich ist, eine mehr untergeordnete Rolle. Die Wolken erklären nicht nur die Art des Schauplatzes, sind nicht nur eine inhaltliche Bereicherung des Bildes, sondern haben eine große rhythmische Bedeutsamkeit: sie führen das Auge zur Mitte hin. Die koloristische Schönheit ist berückend, Greco hat die venezianische Palette noch nicht ganz vergessen. Für die Hauptfigur sind die sakralen Farben Blau und Krapp reserviert, Annas Mantel ist von einem sinnlich-erregenden Zinnober, von unansehnlichem Gelb ist der Rock Josefs, und das Grün, nur sparsam verwendet, wird von Blau und Gelb umschlossen, aus denen es auch gemischt worden ist.
Kann man sich bei solch labilen Kompositionen denken, daß Greco auch Baumeister gewesen ist, wie irrtümlicherweise von jeher behauptet wurde?[1]) Es ist psychologisch undenkbar.
Verhältnismäßig leicht ist es, sich über das Thema der *„Verkündigung Marias“* zu orientieren. Das Frühbild im Prado mit seiner noch venezianischen Auffassung wird man sich aus der Erinnerung heranrufen. Eine Vergleichung mit den Kompositionen im Museum von Budapest (Abb.), in dem von Villanueva und im Madrider Privatbesitze (Vizconde de Roda) veranschaulicht den Gang der Entwicklung von dem noch ausgebildeten Hintergrunde zum negierten Raume, von der Massigkeit der Proportionen zur Streckung und zum Leichterwerden der Figuren. Der malerische Stil verlangt eine immer mehr zunehmende Auflösung der Form, und dies entspricht einem gleichzeitigen, stärkeren Hinneigen zu dem rein Geistigen. Das Madrider Bild mit der Hinzufügung eines Konzertmotivs ist das schönste und späteste in dieser Reihe. Wie die Flügel des Engels gewachsen sind! Feierlich schreitet er heran, die Knieende erhebt sich, dreht sich ihm entgegen, und das Licht scheint die Figuren sogleich zu verhüllen.
Bei der *„Krönung Marias“* im Prado muß man empfinden, wie hoch über

[1]) Vgl. D. Ant. Palomino de Castro y Velasco: „El Museo pictorico y Escala optica“. Madrid 1795, S. 425.

der Erde sich das feierliche Geschehen abspielt. Maria ist oben im Himmel angelangt, und Greco selbst hat beim Malen seines Bildes offenbar kaum noch an den Beschauer auf der Erde gedacht. Die Figuren sind zur rhythmischen Einheit zusammengezogen, und Gottvater ist fast ganz vom Lichte aufgelöst.

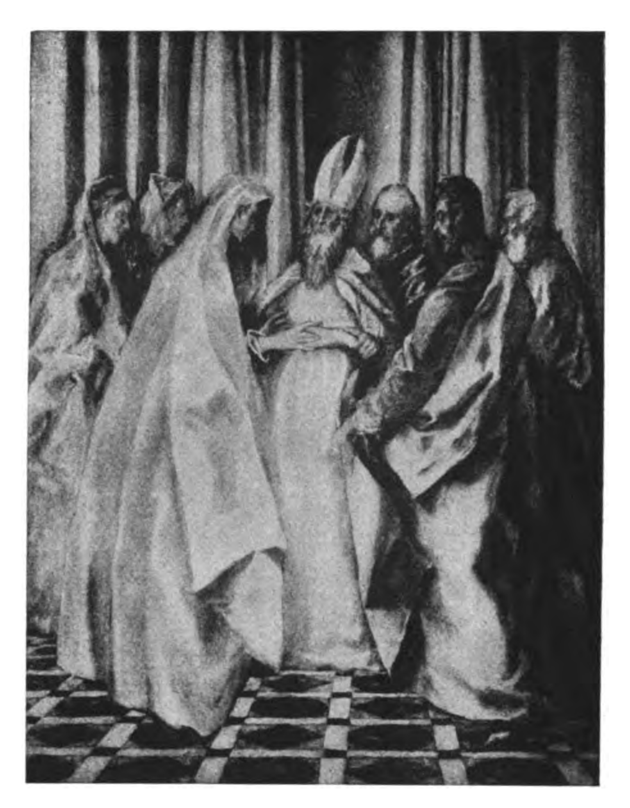


Greco, Verkündigung Marias, Budapest, Staatsgalerie

Die *„Vermählung Marias“* ist für ein Spätbild merkwürdig zentral, symmetrisch und raumhaft komponiert (Abb.). Da heißt es nun ganz scharf hinsehen, um die Zeremonie, um die es sich handelt, überhaupt noch zu erkennen. Das Paar steht vor dem Priester, man sieht noch zwei Frauen und zwei Männer. Offenbar wird kein Ring gewechselt (wie im Sposalizio Raffaels), sondern die patriarchalische Gestalt des Priesters hält Josef am Handgelenk gefaßt und leitet die Finger seiner Hand in die Marias hinein, dabei segnet er und beobachtet gar aufmerksam die junge Braut. Trotz der Bodenfliese und des Vorhangs im Hintergrunde, dessen senkrechte Falten in der Mitte breiter werden, hat man nicht das Gefühl einer realen Begebenheit. Das Körperliche, Feste ist ausgelöscht, wir sehen gleichsam nur Geister, die von einem überirdischen Lichte überleuchtet sind.

Ganz anders ist die Maria der *„Unbefleckten Empfängnis“* aufgefaßt (München, Sammlung von Nemes). Die Figur der Maria in schmaler Ellipse schwebt frontal in der Mitte empor, zwei Dreiergruppen von bekleideten Engeln umgeben sie. Die vier dienenden unter ihnen sind aus der „Taufe

Christi“ unmittelbar übernommen, zwei sind neu hinzugetreten, der eine hält ein Notenheft, der andere spielt die Flöte. Die linke vordere Figur hat das Bein mehr gestreckt, es ist ganz dicht an den Bildrand gebracht. Oben in der Mitte glaubt man einen Blick in die Unendlichkeit zu tun. Zahllose Puttenköpfe, mehr und mehr aufgelöst in der Form, tauchen auf, und aus dem gelben Grunde schwebt die weiße Taube heran, sie neigt das Köpfchen und will das Antlitz der Maria besehen. Maria selbst ist wie verstört, verzückt, sie scheint sich selbst als Wunder zu fühlen. Seltsamerweise steht sie nicht auf der Mondsichel; fünf Cherubim sind wie eine Art von Sockel unter die vom Mantel verhüllten Füße geschoben.



Greco, Vermählung Marias, Bukarest, Galerie König Karls I.

Der Mond, „die Königin des Himmels“ (Jeremias VII, 18), wird sichtbar; er geht eben auf, während die Sonne jenseits des Gebirges versinkt. Greco hat hier eine Mondlandschaft gemalt. Ein kaltes grünliches Blaulicht flutet geheimnisvoll über die Wolken, den Berg und das Meer, sammelt sich im Mantel der Maria und legt zarte Töne über die Architektur des tiefen Vordergrundes. Hier sind all die symbolischen Motive, die zu der Darstellung der „Purissima“ gehören, vereinigt, nur das Motiv des Spiegels fehlt. Das Blumenstilleben ist von köstlicher Art.

Greco hat noch am Ende seines Lebens, um 1613, eine *„Purissima“* für San Vicente in Toledo gemalt. Wiederum ein ganz schmales Format, die Proportionen sind noch gestreckter geworden, daß ein Darüberhinaus nicht möglich gewesen wäre. Ohnehin schon ist der menschliche Organismus fast zerschnitten, die nackten Füße der Engel kann man kaum noch mit den Körpern selbst in Zusammenhang bringen. Die Wolken zischen wie Flammen durchs Bild, und der Engel glüht wundersam auf wie eine riesige gelbe Blume über dem Stilleben am unteren Bildrande.



Greco, Unbekannter Caballero, Prado

5. DIE TOLEDANISCHEN PORTRÄTS

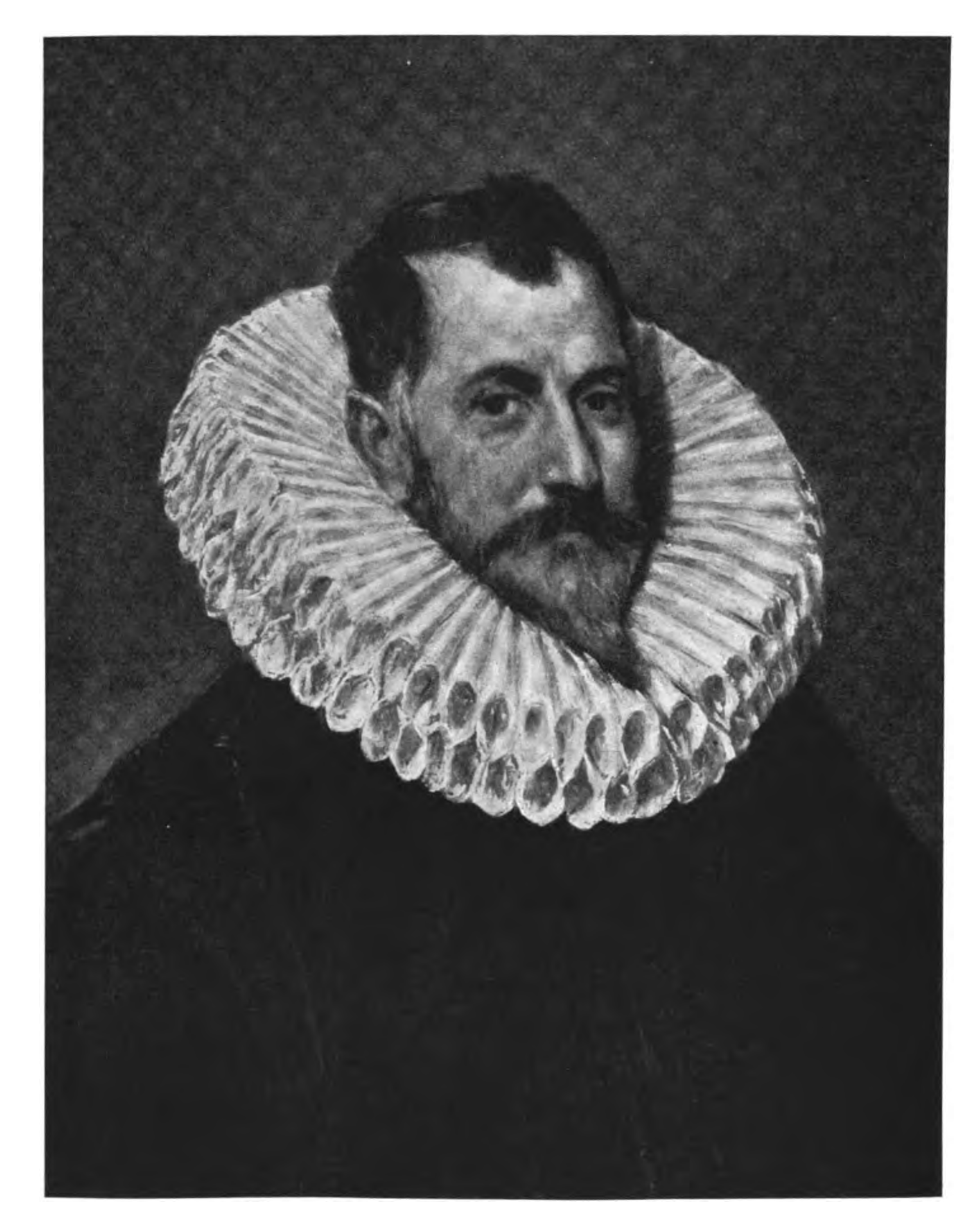
Ein Glück, daß Greco Porträts malen mußte. So wird er mehr auf den Boden der Wirklichkeit zurückgeführt und ist an die äußere Erscheinung gebunden. Der heißen Kraft seiner Visionen kann er da nicht vollen Lauf lassen, und es ist ihm nicht möglich, rein aus der inneren Erleuchtung heraus seine Gefühlserlebnisse und Erinnerungskomplexe zu gestalten. Den starken Drang zum Formlosen muß er eindämmen. Man möchte wissen, wie lange sie ihm Modell gesessen und wie sie seine künstlerischen Leistungen aufgenommen haben. Die Beurteilung der Porträts in der „Grablegung des Grafen von Orgaz" ist uns allerdings nicht unbekannt; denn es ist überliefert, die Dargestellten seien oftmals in die Kirche gegangen, eigens um sich im Bilde zu sehen. Dieses große Werk enthält nun eine Fülle von Porträts. Bei den 30 Figuren im unteren Teile wird man bis auf drei von einer bildnismäßigen Wiedergabe sprechen dürfen. Es ist ein spanisches Gruppenbildnis von beträchtlichem Umfange. Greco kam es nicht zu sehr auf die schlagende äußere Ähnlichkeit an; er wollte die besondere Stimmung fassen, er las zugleich, was in der Seele verborgen lag. Er hat weniger den spanischen Hofmann vornehmsten Geblütes, die Granden — Velázquez hat diesen Typus vollendet geschaffen — als den Toledaner Hidalgo darstellen wollen, der ihm, nach Italien, als etwas ganz Neues und Seltsames erscheinen mußte. Er hat den echten Hidalgo gemalt, den wappenstolzen Herrn, den wir uns nur mit dem Degen an der Seite, in Schritt und Haltung gemessen, stets bedacht auf die Ehre, vorstellen können. Greco hat auch andere Typen gemalt, feinsinnige Gelehrte und Geistliche, kirchliche Würdenträger und auch einige spanische Damen. Bald bringt er das Steife und Starre, bald die Sanftmut und leise Melancholie. Uns, den

Nicht-Spaniern, dünkt es, als habe Greco ganz die Menschen seiner Zeit, das Toledo Philipps II., verewigt.
Zu ihrer Charakterisierung braucht er wenige Mittel. Er zieht das Brustbild der ganzen Figur vor, gibt oftmals nur ein halbes Brustbild, die Hände braucht er nicht unbedingt. Keine räumliche Tiefe, neutraler Grund, Schwarz ist die Hauptfarbe, und die Lichtbewegung, die in seinen religiösen Szenen so bedeutsam ist, hat fast ihr Recht eingebüßt.
Zu den frühesten toledanischen Bildnissen gehört *„der Unbekannte“* im Prado (Nr. 809), der schlechthin als der „Ritter mit der Rechten auf der Brust“ bezeichnet wird (Abb.). Man muß sich ihn in den ersten Jahren seines Aufenthaltes in Toledo entstanden denken. Jeder wird spüren, daß in diesem Gemälde etwas von einer feierlichen Totenstille herrscht. Ein Brustbild, ganz auf Schwarz gestimmt, drei Helligkeiten leuchten hervor, die sich gegenseitig Konkurrenz machen, die Hand ist am meisten belichtet. Der Kopf steht seitlich der Mittelachse, leise ist die Neigung und Drehung, ungleich groß sind die Augen, das rechte sieht mehr in die Ferne. Abfallende Schultern, die eine ist etwas vorgenommen, und die Hand auf der Brust bezeugt, daß der Dargestellte ein Ritter sei, auf dessen Ehrenwort man sich unbedingt verlassen könne. Vom Degen sieht man nur den goldschimmernden Griff; wo ist die Hand, die ihn hält? Der Degen ist zum Attribut geworden. Dieser Hidalgo spricht nicht, Grecos Dargestellte sprechen überhaupt nicht, ihre Lippen sind geschlossen, das gilt ebenso für den Arzt und Dichter Rodrigo de la Fuente wie für den Jesuiten Luis de Gonzaga und die Donatoren, die sich neben dem „Kruzifix“ befinden (Louvre).



Greco, Rodrigo Vázquez, Prado

Für das Einzelporträt darf die große Reihe in der „Grablegung des Grafen von Orgaz“ nicht ohne weiteres herangezogen werden; sie steht ja unter dem Eindrucke eines besonderen, legendären Wunders und stellt überdies nicht das Hauptthema dar, sondern ist nur die leidtragende Partei, die stille Trauer eint. Auf *einen* Kopf aber muß sich die Aufmerksamkeit richten, auf den



Greco, Bildnis eines Unbekannten, Prado

sechsten von links in der Gruppe der profanen Figuren; man sieht in ihm mit Recht das Selbstbildnis Grecos. In der Tat, keiner blickt so nachdrücklich und auffallend, sucht so bestimmt eine Beziehung zu dem Betrachter herzustellen wie er. Sieht man ihn sich näher an, so hat man die Empfindung, nur so könne jener seltsame Toledaner Maler ausgesehen haben, dessen „inneres Licht durch das Tageslicht gestört wurde". Die Formähnlichkeit mit dem kleinen Bildnisse der „Blindenheilung Christi" in Parma ist groß (Abb.). Allerdings haben Zeit und veränderter Stil ein neues Porträt geschaffen.

Kein Porträt ist wohl so charakteristisch für Grecos Menschenauffassung wie das eines *„unbekannten Hidalgo"* im Prado (Nr. 806) und das des *Rodrigo Vázquez,* der Präsident von Kastilien gewesen war. Jenes ist nicht einmal ein volles Brustbild, sondern nur eine Büste, derart, daß der Ansatz der Arme an den steilen Schultern nur gefühlt wird. Erschöpftes altes Blut, ein weltentsagender Blick, nur mit Anstrengung scheinen sich die Lider offen zu halten, der Ausdruck ist übersensitiv. Ein ruhiges Licht liegt auf dem Kopfe, dessen Tonschönheit man nicht übersehen darf. Die Helligkeiten der Haut und Haare leiten zu dem blendenden Weiß der Halskrause über. Das Bild ist dünnflüssig gemalt, um das Haupt herum hellt sich der dunkle Grund auf.

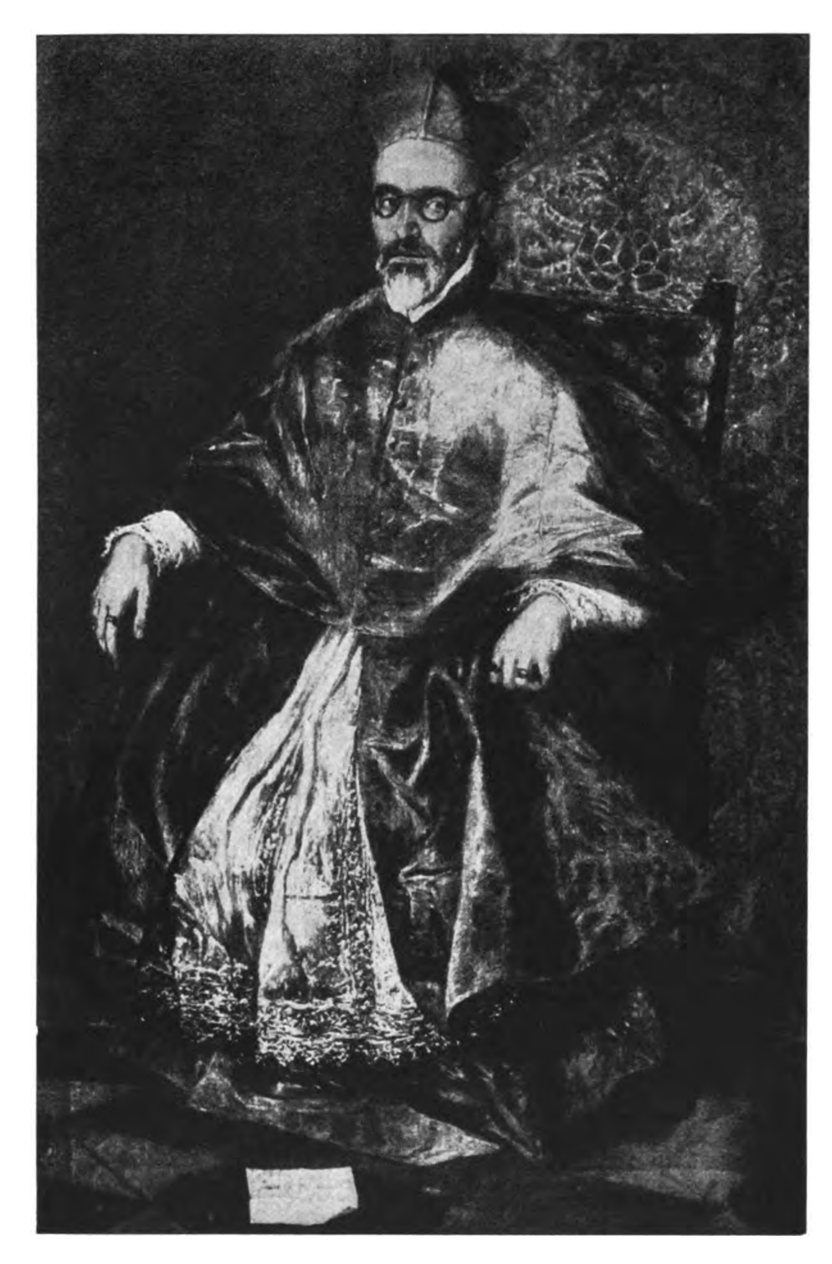
Später, aber in nächster Nähe vom „Inquisitor" ist dann das Porträt des *Don Rodrigo Vázquez* entstanden (Abb.). Man wird verleitet zu fragen, wo man sich die Füße dieser großen Gestalt denken soll. Die Schultern stehen hoch im Rahmen, die ovale Form des Kopfes ist stark betont. Das ist nun der Mann der Haltung, der spanischen Reserviertheit. Faltenlos ist sein Gesicht, asketisch-knapp das Fleisch, keine sinnliche Kraft, aber bestimmt ist der Ausdruck dieses Mannes. Wie die vornehm gebogene und fein geblähte Nase mit dem Stirnknochen und dem Jochbeine zusammengeht! Das linke Auge ist tief gebettet und hat einen feuchten Glanz. Im Auge funkelt es, das allein bringt etwas Leben in diesen düsteren Kopf, der wächsern schimmert, dessen Lippen kalt und stumm sind, versiegelt erscheinen.

Von den Brüdern Covarrubias habe ich an anderer Stelle gesprochen[1]). Antonio, der bereits in der „Grablegung des Grafen von Orgaz" porträtiert wurde, war taub und stumm, nichtsdestoweniger war er ein berühmter Hellenist. Selbst Martin Zeller spricht von ihm: „Es hat diese Statt gelehrte Leuth gehabt, sonderlich Anton. Couarruvias"[2]). D. Diego Covarrubias starb

---

[1]) Vgl. H. Kehrer: „Die Kunst des Greco". 3. Aufl., München 1920, S. 57.

[2]) Vgl. Martin Zeller: „Itinerarium Hispaniae". Nürnberg 1637, S. 255, dazu Ludov. Nonius: „Hispania". Antwerpiae 1607, S. 185.



Greco, Der Inquisitor, New York, H. O. Havemeyer

1577 als Bischof von Segovia, Greco hat nach seinem Tode das Bildnis gemalt. Flaumig und aufgelöst ist der Stil, diesmal ist auch die Kopfbedeckung wiedergegeben.

Den höchsten Grad der Bewunderung verdient das Bildnis des Kardinal-Inquisitors *D. Fernando Niño de Guevara* (Abb.). Wie mit einem Zauberschlage scheint das katholische Spanien der Vergangenheit vor unseren Augen aufzuerstehen. Als ob Greco das Gefühl gehabt habe, die Erinnerung an diesen Mann dürfe der Nachwelt nicht verlorengehen, hat er auf einmal ganz gegen seine bisherigen Gewohnheiten zu außerordentlichen Mitteln gegriffen und den Kardinal in ganzer Figur in seinem Palaste dargestellt. Wie er dasitzt mit breit aufgesetzten Füßen, — der Oberkörper ist aufgerichtet, und das Barett reicht fast bis an den oberen Bildrand. Don Fernando de Guevara ist kein Mann von überlegener Intelligenz und tiefer Erwägung, er ist sogar unkompliziert, aber mit raschem und sicherem Blicke ausgestattet. Der Ausdruck sammelt sich in den harten, strengen und unerbittlichen Augen, die hinter der Hornbrille (es ist eine Fadenbrille) lauernd hervorblikken und etwas Durchbohrendes haben. Die Lippen sind geschlossen, und die linke Hand umfaßt krampfhaft das Ende der Armlehne, während die Rechte, weich und schlaff nach dem Rocke zu herabhängt, der in großen Faltenmotiven komponiert ist.

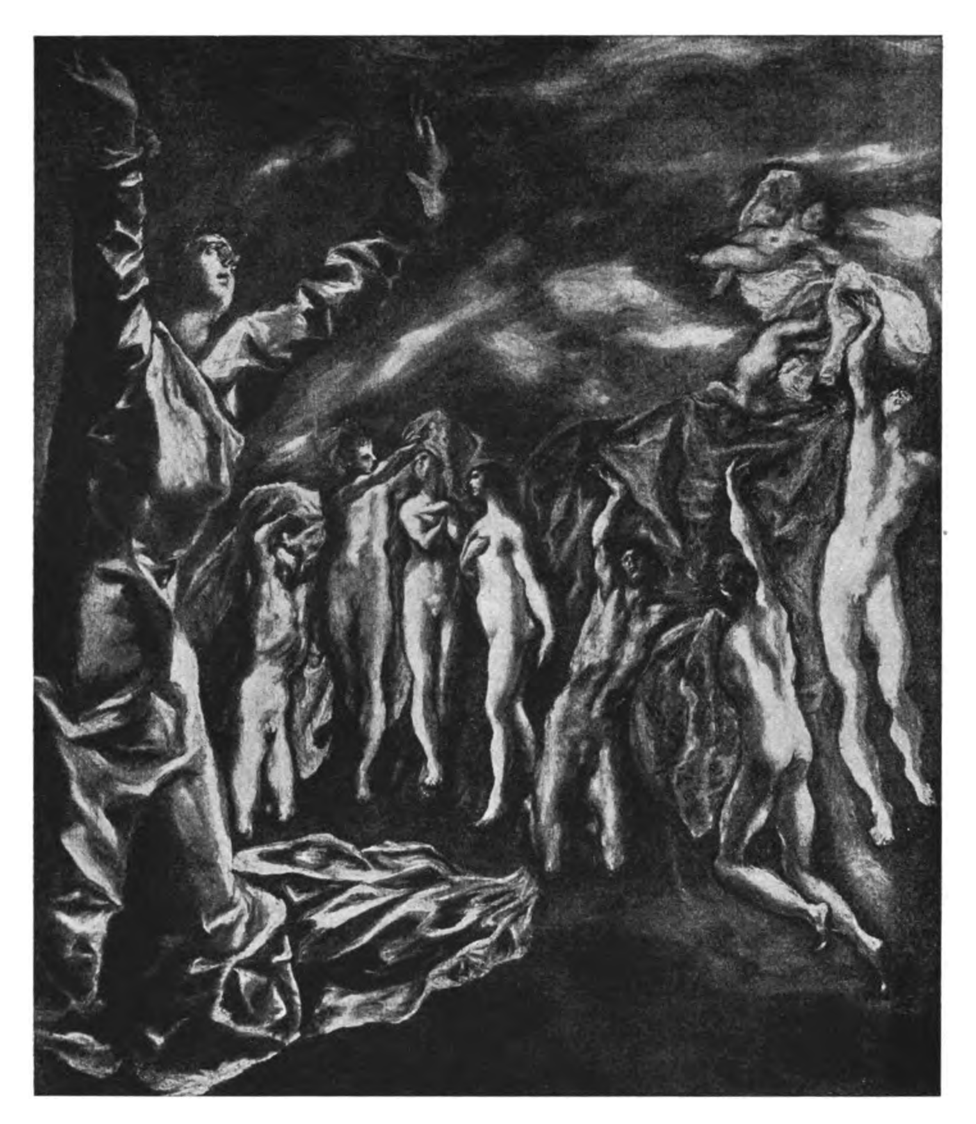
Wenn auch das Bildnis vor der Ernennung des Kardinals zum Inquisitor entstanden ist[1]), so möchte man doch meinen, Greco habe ihn im Sinne der maßgebenden kirchlichen Kreise aufgefaßt, die in ihm jenen Priester sahen, der alles Zeug dazu hatte, einmal an die Spitze der spanischen Inquisition gestellt zu werden. Grecos Seelenkenntnis ist unübertrefflich.

José de Valdivielso hat den Kardinal in einem Gedichte gefeiert:

„Gueuara y Niño, Cardenal nacido,
En estos braços mira, que la silla
(A Seuilla de Roma traduzido)
Ocupa dignamente de Seuilla:
Inquisidor mayor, honor deuido
A la sangre honradora de Castilla,
Que a darle viene con amigo zelo,
Presentes los dos Reyes el Capelo“[2]).

Das Brustbild des Kardinals wird wohl etwas später entstanden sein; viel-

[1]) Guevara war geboren 1541; 1596 Kardinal; 1601 Erzbischof von Sevilla und Inquisitor; gest. 1609.
[2]) a. a. O., S. 452 a.



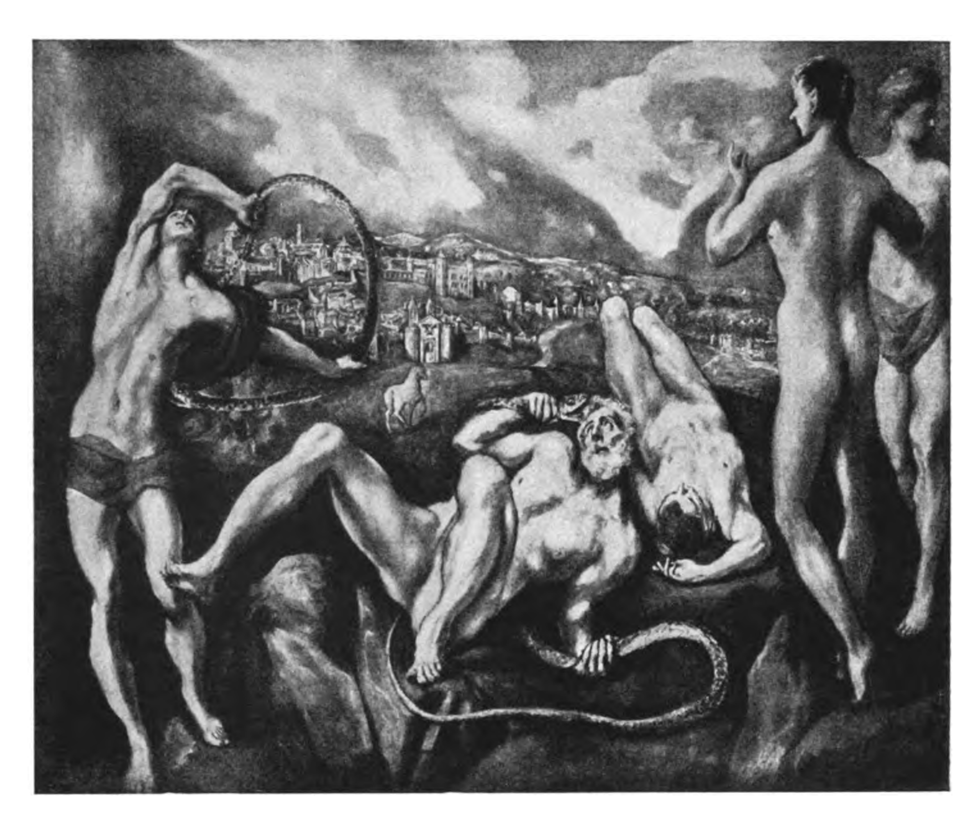
Greco, Eröffnung des V. Siegels, Zumaya, Zuloaga

leicht hat hierfür das Modell dem Maler länger gesessen (farbige Abb.). Indessen läßt sich nicht leicht eine Entscheidung treffen. Die Kopfform ist allerdings mehr in die Länge gezogen, der Kontur von Schulter und Arm ist steiler und unruhiger geworden, und die Hände, außerhalb des Bildes, müssen nahe aneinander geführt sein. Das Barett hat etwas Schwebendes bekommen. Die Nase setzt hoch an, und die Brille, deren Glas nicht gemalt ist, wirft dunkle Schatten. Das Ohr ist in die Kurve des Schädels einbezogen. Krapplack-Lasuren über Neapelgelb.

6. DIE SPÄTESTEN HAUPTWERKE

DIE ERÖFFNUNG DES V. SIEGELS

Gerade dieses Thema wünscht man sich von Greco behandelt zu sehen, jenes unerhörte Geschehen, das die Phantasie des Menschen kaum zu fassen imstande ist: im nächsten Augenblicke werden die Sterne vom Himmel fallen (Abb.). Das erschaut nun der Apokalyptiker in seiner Vision, aber er sieht zuvor den großen Tag des Zornes anbrechen, wie die Seelen der Märtyrer und Märtyrerinnen nach Rache schreien, die Seelen derer, die erwürget waren um des Wortes Gottes willen, denen gegeben wurde einem jeglichen ein weißes Kleid (Apokalypse VI, 9).
Greco verzichtet auf alle Realität der Darstellung, ganz irrational ist er geworden. Dicht vorn an den Bildrand stellt er völlig asymmetrisch eine Kniefigur; es ist wohl die kolossalste Kniefigur, die die Malerei aufzuweisen hat. Nur ein Künstler von seiner Intuition hat sich dieses Wagnis erlauben dürfen. In unnatürlicher Anspannung hält Johannes seine Riesenarme hoch, die Hand stößt an die Bildecke an. Der Oberkörper ist vorgereckt, und der weite, faltenbrechende Mantel ist unheimlich beseelt, gleich einem Lebewesen kriecht er auf dem Boden hin, die Stellung der nackten Figuren im Mittelgrunde vorbereitend. Bei ihrer Wiedergabe wechselt Greco beständig im Maßstabe, dreimal so klein wie der Riese im Vordergrunde ist der dicht hinter ihm kniende Märtyrer; man muß den Unterschied der Größenverhältnisse bis zur nackten Randfigur mit dem hochgehenden Arme in sich aufgenommen haben. Diese Figur empfängt von flügellosen Putten „ein weißes Kleid", und große Tücher, wie von unsichtbaren Händen gehalten, schließen die Szene nach rückwärts ab. Man hört Klagen und Rauschen und vernimmt den Schrei des Apokalyptikers: er ist zugleich Symbol der menschlichen Sehnsucht nach dem Göttlichen.
Die nackte Randfigur kehrt wieder im „Laokoon".



Greco, Laokoon, Charlottenburg (Frau Fischer)

LAOKOON

Dieses mythologische Thema wäre den Italienern des Barock willkommen gewesen; doch zweifeln wir daran, ob die Spanier das Antike in diesem Bilde haben sehen wollen (Abb.). Vermutlich haben sie es gleich ins Christliche umgedeutet und es als ein deutliches Beispiel von Vergeltung der Gottheit zu erklären verstanden. Greco wird in Rom das berühmte Werk des hellenistischen Barock, das bekanntlich 1506 aufgefunden wurde, gesehen haben. Offenbar ist der jüngere Sohn des Laokoon wie in der antiken Plastik bereits tot, während Laokoon selbst und sein älterer Sohn eben von dem Bisse getroffen werden[1]). Der Priester sitzt nicht wie in der Plastik, die Schlange umstrickt nicht den Körper, der Greis liegt bereits auf dem Boden. Der ältere Sohn sucht sich nicht aus der Umwindung zu befreien, sondern hält die Schlange mit abgestrecktem Arme von sich. Apollo und Diana sind

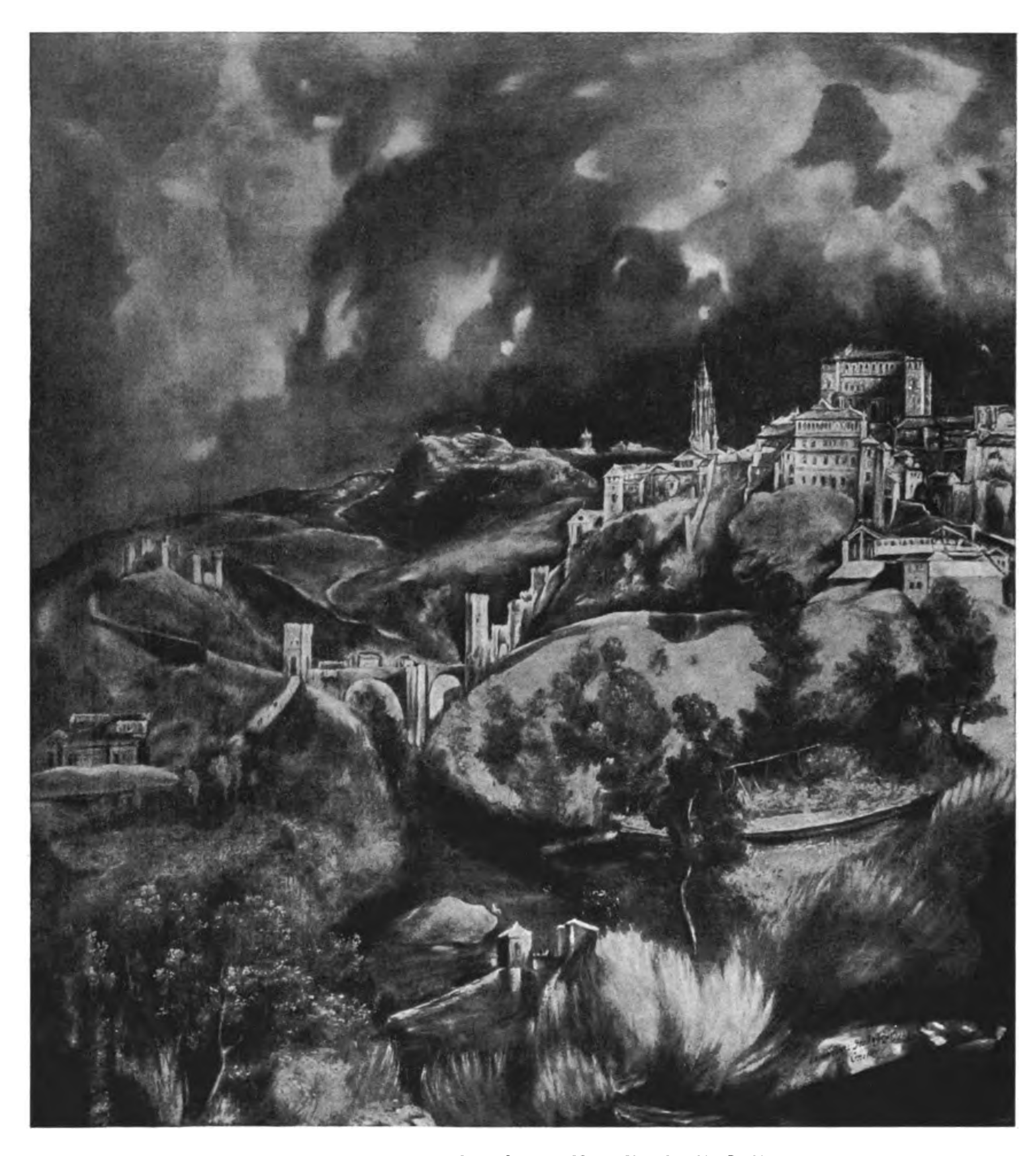
---

[1]) Danach ist der Text des Sophokles, bzw. des Vergil zugrunde gelegt worden; vgl. auch Rich. Förster: „Laokoon im Mittelalter und in der Renaissance“ in: „Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen“. Berlin 1906, Bd. XXVII, S. 199.

hinzugetreten, und das „hölzerne Pferd“, ein winziges Rößlein, schreitet schräg ins Bild hinein.
Grecos Figuren halten sich noch in der Fläche, die Tiefe des Raumes aber ist bei ihm ungewöhnlich, und wiederum wechselt der Maßstab willkürlich. Apollo ist von dem Beschauer weiter entfernt als die Randfigur links, und doch ist er um Kopfeslänge größer als sie; er steht auf der Zehe, und sein Körper scheint fast ohne alles spezifische Gewicht zu sein. Merkwürdig ist die Art, wie die Gestalt des jungen Sohnes schräg an den des Vaters herangezogen ist: vom verkürzten Kopfe her ist er abzulesen, und die Kniee erscheinen verschieden hoch. Der Rhythmus geht so in die Tiefe des Raumes hinein nach Troja-Toledo zu; das Stadtbild entwickelt sich optisch von rechts unten nach links oben, wohin auch der Zug der Wolken über dem hohen Horizonte treibt.
Über das ganze Bild ist eine einheitliche Farbstimmung ausgegossen. Die Wolken sind in dem gleichen Tone wie das Inkarnat gehalten.
Der Kopf des „Laokoon“ ist eine Replik des *„Heiligen Petrus“* im Escorial. Dieser weltfremde, unendlich weise Apostel kommt eben über die Berge herangeschwebt, Wolken umwellen ihn, und seine Füße betasten die Erde. Was er von der Welt vor sich sieht, erfüllt ihn mit unendlicher Trauer. Die kleinen, tiefliegenden Augen des bärtigen Greisenkopfes blicken gegenwartlos, fast unirdisch, der eingefallene Mund ist völlig stumm. Die überfeine, vergeistigte Rechte schleicht aus der Tiefe des Mantelbausches hervor, der Zeigefinger deutet auf die Erde, während die Linke die schwarzen Schlüssel hält, auf denen weiße Lichter spielen. Wie eine gelbe Flamme leuchtet das Gewand dieser Ewigkeitsgestalt; die zerdehnte Proportion ist Symbol ihrer innerlichen Größe.

TOLEDO IM WETTERLEUCHTEN

Man darf nicht sagen: „Toledo im Gewitter“, es muß heißen: „Toledo im Wetterleuchten“. Der Donner rollt erst in der Ferne, es herrscht die Schwüle vor dem Sturme, der Regen wird erst stürzen, es sind noch Menschen im Freien. Die Wäscherinnen gehen ihrer Arbeit am Ufer des Flusses nach, ein Reiter lenkt sein Pferd in die Schwemme, und auf der Straße sieht man Leute, die wie dunkle Punkte vor dem Hell des Bodens auftauchen. Man fühlt die Hitze eines toledanischen Sommerabends. Es wetterleuchtet, der Himmel brennt, die Erde glüht, Himmel und Erde wollen sich vereinen (Abb.).
Dilettanten begreifen nur zögernd den Wert solch einer Landschaftsmalerei. Greco hat Toledo nicht porträtieren wollen. Indessen sind noch so viele reale Motive vorhanden, daß man gleich sieht, nur um diese Stadt handelt es sich:



Greco, Toledo im Wetterleuchten, New York, H. O. Havemeyer

der Tajo, der in der Tiefe zwischen den Felsen mit spärlichem Wasser dahinfließt; die zweibogige Alcántara-Brücke mit den beiden Türmen; der Paseo de la Rosa; das auf der Höhe gelegene Kastell de San Servando; der Alcázar, neben dem der Turm der gotischen Kathedrale erscheint; Greco hat ihn von seinem ursprünglichen Standorte hier eingefügt, damit an ihm das Flackern des Blitzes in die Tiefe eilen könne. Hoher Horizont, Wolken kommen aus der Unendlichkeit, ziehen in die Unendlichkeit.
Nicht die Naturähnlichkeit gibt dieser Schöpfung den Sinn, sondern das, was der barocke Mensch im Innersten empfindet, wenn er „den Donner wie die Stimme der Zukunft hört" und den Blitz „wie das ferne Licht der geahnten Gottheit" sieht. Der Himmel zeigt sein Strafgesicht, die Allmacht offenbart sich und zwingt zur Demut und Reue. Es ist eine kosmische Landschaft, gesehen mit den Augen des Apokalyptikers. Sie wirkt wie eine Fortsetzung zur „Eröffnung des V. Siegels": die vier apokalyptischen Reiter werden durch die Landschaft jagen.
Greco malt, was eigentlich unmalbar ist und wofür es die anderen wenigstens gehalten haben. Solch eine Stimmung hat es in der Renaissance natürlich nicht gegeben, und wenn sie auch jemand gehabt haben sollte, so hätten doch die entsprechenden Ausdrucksmittel nicht zur Verfügung gestanden. Wem überhaupt, selbst im Barock, hätten sie zur Verfügung gestanden? Greco hat etwas Einzigartiges geschaffen. Sein Bild ist eines von den ganz großen Erlebnissen, die die Kunst zu bieten vermag.
Grecos Weg endet mit dem Symbolisch-Expressionistischen, mit dem Siege über Materie und Form, die sich bei ihm völlig verflüchtigt, damit sich das Seelische rein enthülle. Daß er schließlich dieses Ziel erreichte, verdankte er Toledo. Über 40 Jahre war es der Schauplatz seiner inneren Erlebnisse. Grecos Größe besteht, um es noch einmal zu sagen, weniger in dem, was ihn mit dem 16. Jahrhundert bindet, als in dem, was ihn darüber hinausragen läßt und modern macht.

III. VELAZQUEZ

1599—1660

Velázquez hat die stärkste Sehkraft im Europa des 17. Jahrhunderts. Völlig außer Vergleich steht die Klarheit seines inneren Vorstellens; weder Rubens noch Rembrandt können sich darin mit ihm messen. Blitzschnell erfaßt sein ungewöhnlich entwickeltes Hirn, und die Schärfe seines Gedächtnisses versagt nie, selbst den größten Formkomplexen gegenüber. Mit der Kühle des Intellekts, wie sie in Spanien nur noch Calderón zur Verfügung steht, tritt er an die Dinge der Außenwelt heran. Seine Logik ist unbeirrbar, zwingend die Sachlichkeit seiner Naturanschauung. Er überläßt sich nicht Stimmungen, geht nicht näher auf das Seelische und Religiöse ein. Seiner Kunst gegenüber gilt das Wort Liebermanns: „Die Malerei besteht nicht in der Erfindung von Gedanken, sondern in der Erfindung der sichtbaren Form für die Gedanken." Als echter Spanier stellt auch er nicht das Leben in seinem ganzen Reichtume und in seiner vollen Tiefe dar, ein allumfassendes Weltgefühl läßt sich bei ihm nicht entdecken.

Er ist Maler, nur Maler, „le peintre — le plus peintre". Alles, was sich über den Stil des Malerischen im allgemeinen sagen läßt, trifft bei ihm in vollem Sinne zu. Zugleich ist er ein klassisches Beispiel für den Satz Wölfflins: daß „der Fortgang von der handgreiflichen, plastischen Auffassung zu einer rein optisch-malerischen eine natürliche Logik hat und nicht umgekehrt werden kann". Velázquez hat ein so starkes Gefühl für den Reichtum und die Schönheit der Farbtöne, daß er für immer der Lehrer der Maler bleiben wird.

Er hat nicht nur alle Maler des 17. Jahrhunderts eingeholt, er hat sie überholt und die spanische Malerei in gemessenem Schritte auf eine solche Höhe geführt, daß sie die anderen Stilländer überragte. Sein Verdienst um die national-spanische Malerei ist kaum zu überschätzen. Keiner ist spanischer als er gesinnt gewesen. Er fand natürlich bestimmte optische Möglichkeiten, an die er gebunden war, schon vor, und doch muß man von ihm wie von Rembrandt sagen, er hat seinen Vorgängern und Lehrmeistern nur wenig zu danken, er folgte von Anfang an instinktiv seiner eigenen Natur. Er ist sozusagen eine überhistorische Persönlichkeit.

Ein Jahrhundert des politischen Verfalls hat ihn hervorgebracht. Er ist ein Jahr nach Bernini geboren und gleichaltrig mit van Dyck, den man indessen durchaus als Gegensatz empfindet. Vierundzwanzigjährig wurde er Hofmaler des 18 jährigen Königs, und er vertritt einen viel echteren Hofmalertypus als etwa Rubens oder van Dyck. Im Schlosse hatte er sein Atelier aufgeschlagen; der König pflegte täglich Umgang mit ihm und war fast sein alleiniger Auftraggeber. Hat wohl Velázquez das monotone Leben am Hofe als eine Last empfunden? War es für ihn gar von tragischer Bedeutung, daß er die zeitraubenden Ämter alle der Reihe nach durchlaufen mußte bis zum Schloßmarschall, der den Sessel für seine Kgl. Majestät bereit stellte und das Tischtuch abnahm, wenn der hohe Herr öffentlich zu speisen pflegte? Vielleicht. Immerhin läßt Palomino so etwas durchblicken, wenn er schreibt: „Als Velázquez die Meninas malte, pflegte der König bei der Arbeit zuzuschauen; desgleichen taten die Königin und die Infantinnen und die Damen zu ihrem angenehmen Vergnügen und zu ihrer Unterhaltung". Nicht ohne Interesse wäre es, zu erfahren, was die Kollegen und Zeitgenossen des Velázquez von seinen Bildern zu sehen bekamen, die doch in dem wohl nicht jedermann ohne weiteres zugänglichen Schlosse aufgehängt waren!

1. FRÜHWERKE

Seine frühesten Werke sind nichts Außerordentliches, sie lassen kaum die spätere Wendung zum großen klassischen Stile vorausahnen. Der junge Velázquez schon sucht die Dinge so zu geben, wie sie sind. Er verrät gleich eine starke plastische Auffassung und eine klare Vorstellung von dem, was er malen will. Die Zeichnung ist fest, und das Problem des Hell-Dunkels beschäftigt ihn lebhaft. Einige religiöse Szenen sind in der ersten sevillanischen Periode entstanden; mit Vorliebe hat er jedoch das Genre gepflegt. Francisco Herrera d. Ä. war der erste Lehrmeister für den 11 jährigen Knaben, dann trat er für 7 Jahre in das Atelier Pachecos, der auch sein Schwiegervater wurde. Seit 1618 war er mit Zurbarán befreundet. Von Ribera scheint er am meisten angeregt worden zu sein[1]).

Die „Anbetung der drei Könige" vom Jahre 1617 ist das erste datierte Werk, das wir von seiner Hand besitzen; es ist die Arbeit eines Achtzehnjährigen (Prado). Ein einfaches, noch flächenhaft komponiertes Bild, mit reichlicher Auswertung der Profilköpfe (Abb.). Maria ist eine andalusische Bäuerin, ganz

---

[1]) Das grundlegende Werk ist das von Carl Justi, erstmals erschienen in Bonn 1888 unter dem Titel: „Diego Velázquez und sein Jahrhundert"; die dritte Auflage ist neuerdings von dem Neffen, Ludwig Justi, besorgt worden, 1922.



Velázquez, Anbetung der hl. drei Könige, Prado

primitiv hält sie mit schweren Händen das fest eingepackte Kind auf dem rechten Knie. Die Hände von Mutter und Kind sind nicht frei, um die Gabe des vorderen Königs in Empfang zu nehmen, und auch bei den anderen Adoranten hat man nicht das Gefühl, daß sie dazu kommen, ihre Geschenke zu überreichen: es liegt etwas Starres in der Komposition. Rein sachlich, kühl interpretiert er den Vorgang. Es lebt in ihm keine starke, religiöse Vorstellung; er hat kein metaphysisches Bedürfnis, in dem Sinne wenigstens, daß er sich dazu gezwungen gesehen hätte, es zum Ausdrucke zu bringen. Auch auf dekorative Pracht geht er nicht näher ein. Das Bild läßt sich leicht als ein frühes erkennen durch die Art, wie die Figuren die Fläche besetzen, es ist zu wenig Raum vorhanden, die Landschaft reicht hoch hinauf. Immerhin spricht sich schon eine starke plastische Begabung aus, und die Schatten ihrerseits helfen dazu, die Form zu modellieren; doch sind sie hart und schwarz, von einer Auflichtung ist noch keine Rede.

Vor 1617 mögen „Johannes auf Patmos“, die „Purissima“, „Petrus“, „Paulus“ entstanden sein. Mit der Wiedergabe von Einzelfiguren hat seine Kunst eingesetzt. Bei dem *„Apokalyptiker“* handelt es sich um die Darstellung einer sitzenden Gewandfigur mit gekreuzten Füßen, der in den Schoß ein aufgeschlagenes Buch gelegt ist, die rechte Hand hat einen ausgefransten Federkiel erhalten: der Mann soll niederschreiben, was ihm das apokalyptische Weib an der oberen Bildecke eingibt. Die Figur hat durchaus etwas Gestelltes, Modellmäßiges, die Füße sind groß und plump geraten, und das Problem der Verkürzung machte ihm, wie der linke Oberschenkel und der

rechte Unterarm beweisen, noch erhebliche Schwierigkeiten. Es findet sich eine stoffliche Überfülle vor, ein Stück des weiten Mantels deckt die auf dem Boden übereinandergelegten Bücher fast zu. Sehr hart ist der Kopf modelliert, die Augen blicken seitlich nach oben, die Lippen sind nicht zum Sprechen geöffnet.

Bei *„Petrus“* war die Aufgabe insofern schwieriger, als Velázquez einen sitzenden Mann mit übergeschlagenem Beine zu geben hatte, der die Hände so legen mußte, daß sie sich unterhalb des Knies betend zusammenfügten (Madrid, Beruete). Dazu gehörte schon eine reifere plastische Vorstellung, und es war für den Anfänger nicht leicht, die Beine klar zu entwickeln und die unvermeidliche Verkürzung des Oberschenkels in überzeugender Weise wiederzugeben. Das rechte Bein ist nun auch zu lang geraten, und man muß suchen, wie es sich zum linken verhält. Da, wo er die Verkürzung im Schoße hätte geben müssen, deckt er mit dem kolossalen Mantel zu, der sich noch auf der Steinbank weit ausbreitet. Es verdient Beachtung, daß die Silhouette der Sitzfigur mit der des Felsens zusammengeht und dieser nach oben parallel mit der Richtung des Blickes weiter verläuft. Dieses Kompositionsprinzip kennen wir von Ribera her; indessen scheint es fraglich, wem von beiden die Priorität hier zukommt. Ribera hatte damals, 1616, sein erstes Hauptwerk, die „Marter des hl. Bartholomäus“, in Neapel gemalt. Riberesk ist jedenfalls das Goldbraun im Mantel und das Blau des Rockes, und auch bei der Behandlung des weißbärtigen Kopfes fühlt man sich an Ribera erinnert.

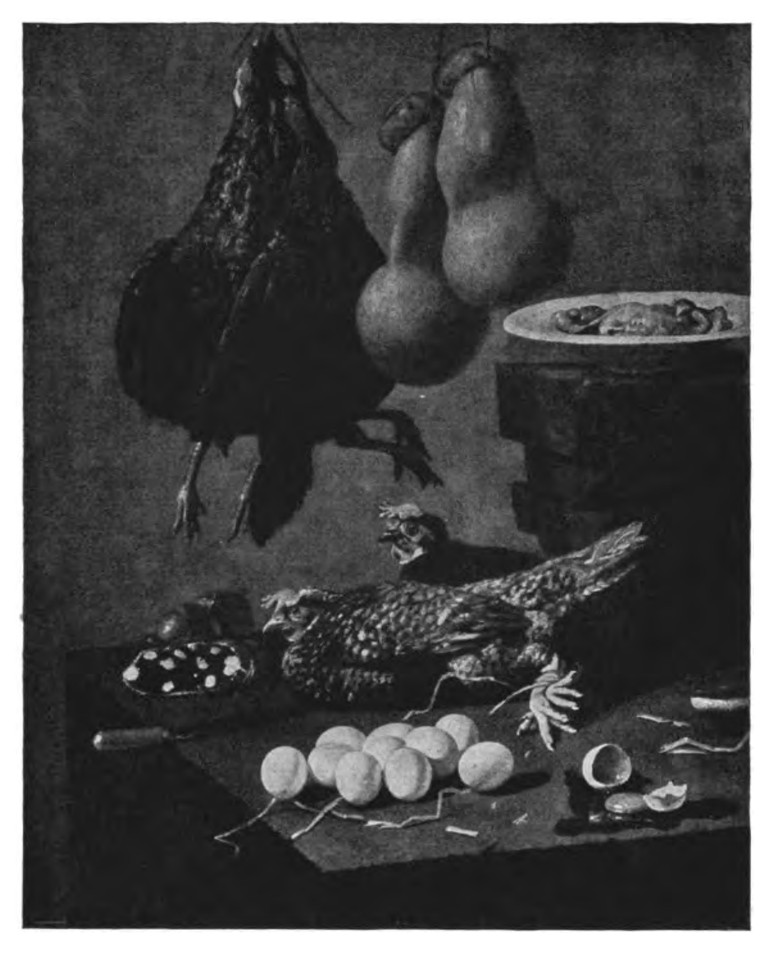
Taucht nun einmal der Name Riberas in diesem Zusammenhange auf, so muß man ihn wohl erst recht bei dem *„Apostel Paulus“* in Barcelona (Sammlung D. Leopoldo Gil) nennen[1]). Der Kopf mit seinem üppigen, quellenden Barthaare ist geistig schon bedeutender als der des „Petrus“, er zeugt auch schon von einer reiferen Erfassung der Einzelformen. Die Hände beider sind in der Bildung sehr verwandt.

Wie eine Schwester der Maria in dem Bilde der „Drei Könige“ mutet die *„Purissima“* (London) an: Statuenhafter Charakter, unwillkürlich denkt man an eine polychrome Holzplastik. Zentral steht dieses jugendliche, herbe Mädchen mit breitem Gesicht und betenden Händen auf der Mondscheibe, die aus der Tiefe aufzusteigen scheint; durch sie sieht man wie durch eine Glaskugel die Landschaft in der Tiefe liegen. Nicht ohne Absicht verdeckt er die Füße durch kleinlich behandelte Mantelfalten, und wie man sich das linke Bein zu denken hat, wird nicht verständlich gemacht. Die Hände wir-

---

[1]) Vgl. Aug. L. Mayer: „Einige unbekannte Arbeiten des Velázquez“ in „Zeitschrift für bildende Kunst“ 1921, Bd. 32, S. 35.

ken als ruhige Form vor dem unruhigen Gefält des Rockes, kleine Sterne stehen als helle Punkte um den Kopf herum. Auffallend stark ist der Kontrast von Hell und Dunkel, gleichmäßig verläuft er von dem einen Bildrande zum anderen. Selbstverständlich sind auch hier noch die Schatten dunkel gehalten.



Velázquez, Stilleben und lebende Hühner, Amsterdam, J. Goudstikker

Das sind die hauptsächlichsten religiösen Bilder, die er in Sevilla gemalt hat. Der junge Velázquez wendet sich alsdann, nach 1617, dem Genre zu, den sogenannten Küchenstücken, den „Bodegones". In ihnen suchte er, was Pacheco zu erwähnen für notwendig hielt, die Natur unmittelbar wiederzugeben, und es interessiert uns auch in diesem Zusammenhange, zu erfahren, was derselbe Autor ergänzend bemerkt: „Velázquez skizzierte ein Bauernkind, das ihm Modell stand, in verschiedenen Stellungen, bald weinend, bald lachend, ohne den Versuch zu machen, sich darbietenden Schwierigkeiten aus dem Wege zu gehen, und von diesem und anderen Knaben machte er auf blauem Papier auf Kohle mit aufgesetzten Lichtern zahlreiche Studien, die ihn befähigten, später in seinen Bildnissen Naturwahrheit zu erreichen"[1]). Als Überleitung von der religiösen Szene zum reinen Genrestück mag *„Christus im Hause der Martha"* dienen (London, Nationalgalerie). Es ist ein Bild,

[1]) Vgl. Aurel. de Beruete: „Velázquez". Mit einem Vorwort von Léon Bonnat, hg. v. Val. von Loga, Berlin 1909, S. 18.

in dem weder das Religiöse noch das Genre, noch das Stilleben rein erscheinen; vielmehr findet eine Synthese von allen drei Bildgattungen statt, freilich in der Weise, daß bereits das Genre den religiösen Inhalt erdrückt. Man weiß von den Niederländern her, von Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer und Jacob Matham (B. 165), wie sie bereits das religiöse Motiv zur Nebensächlichkeit herabgedrückt und zum Vorwande genommen haben, um das Sittenbildmäßige zu Worte kommen zu lassen. Man sieht eine junge Köchin bei der Arbeit, sie bekommt von einer alten Frau Unterweisungen; sie steht neben einem Tische, auf dem man Schüsseln mit Fischen und Eiern, Zwiebel und eine strohumwundene Flasche sieht. Flächenmäßig ist die Komposition, die Hauptrichtung der Vertikale und Horizontale wird in der leeren Wand und in der Tür des Hintergrundes aufgenommen. Velázquez meistert noch nicht das Gegenständliche; die Köchin ist eine gestellte Figur, auf den Maler blickt sie, und der Kopf der Alten ist zu groß geraten; die Runzeln auf ihrer Stirne sind genau gezählt.
Reine Genreszene ist dann die *„Alte Köchin“* in Richmond; Palomino hat sie beschrieben. Zeitlich steht sie ganz nahe dem eben behandelten Bilde, man möchte sogar meinen, für die alte Frau sei hier ein und dasselbe Modell benutzt worden; im Profil erscheint sie natürlich älter. Man spürt das Abmalen vom Modell, und wie ihm der junge Künstler zugesprochen hat, so müsse die eine Profilhand den Löffel und die andere das Ei halten. Es sind fast dieselben Requisiten da wie dort auf dem Tische vorhanden, nur sind sie enger zusammengeschoben und in einer Schicht entwickelt. Kein Stückchen überflüssigen Raumes, Arm- und Schultergelenk des jungen Burschen steht außerhalb des Rahmens, die Fläche füllt sich mehr. Das Bild ist reicher geworden, und die Farbe ist namentlich in dem weißen Kopftuche dick, pastos aufgetragen. Sehr naturalistisch: wie das Messer, über die Ränder der weißen Schüssel gelegt, einen gebrochenen Schlagschatten wirft.
Die *„Zwei jungen Männer bei der Mahlzeit“* (London, Herzog von Wellington) gehören ebenfalls in diesen Zusammenhang hinein. Mehr einfache, große Flächen, die eine Sitzfigur erscheint als Rückfigur, der sich der Gegenwirkung zuliebe die andere entgegenneigt. Das Tongeschirr auf dem kahlen Tische ist bereits sehr plastisch modelliert.
Von der plastischen Begabung des jungen Velázquez bekommt man den allerbesten Begriff in dem *„Wasserverkäufer von Sevilla“* (London). Das Bild hatte einst einen Ehrenplatz im Madrider Schlosse, und Raphael Mengs bemerkt von ihm: „Es gibt deutlich zu erkennen, wie sehr er sich anfangs an die Nachahmung des Natürlichen gehalten habe, indem er alle Teile ausführte: allen diejenige Stärke gab, die er in der Natur zu sehen glaubte, und



Velázquez, Die drei Musikanten, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

überall den wesentlichen Unterschied zwischen den Teilen, auf welche Licht fällt, und jenen, die im Schatten stehen, deutlich anzeigte, so daß dieser Nachahmung wegen sein Pinsel manchmal ins Harte und Trockne fiel"[1]).

Drei Figuren stehen in knappem Raume; der populäre Korse hat soeben eine Erfrischung dem einen Knaben gereicht, während ein älterer, dessen Kopf aus dem dunklen Grunde hervortaucht, das Glas schon an die Lippen setzt. Hier muß man nun seine hellste Freude an dem Motiv des großen Terrakottakruges im Vordergrunde haben, der auf einen Schemel gestellt, vom unteren Bildrande überschnitten wird. Es ist ein mit der Hand gedrehter Topf, ohne Glasur, seine Formen hat der Töpfer selbst beim Drehen hergestellt, die Rillen sind mit der Hand „aufgezogen", und der Henkel wurde nachträglich, nachdem der Topf hart und trocken geworden war, angesetzt. Bei dem Alcarrazakruge auf dem Tische, dessen Deckel zugleich als Trinkgefäß dient, erkennt man noch die Fingerabdrücke, das heißt, wie in den noch weichen Krug die Vertiefungen ganz keck mit dem Handrücken und den Fingerspitzen eingedrückt wurden. Wer so malt, zeigt deutlich, wie stark er dem Naturalismus ergeben ist. Velázquez muß sich in dem Töpfervorort Triana in irgendeiner Werkstatt die Prozeduren ganz genau angesehen haben.

Um 1620 denken wir uns *„Die Musikanten"* entstanden (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum). Wenn man will, handelt es sich um eine Art volkstümlicher Kammermusik; drei Instrumente werden gespielt, Violine, eine fünfsaitige und eine viersaitige Gitarre (Abb.). Lustig ist die Gesellschaft gewiß nicht, die da zusammenmusiziert, und man spürt nur zu deutlich, daß alles das erst ersungen werden muß, was sich da auf dem gedeckten Tische präsentiert. Der älteste von ihnen hat etwas Märtyrerhaftes, er könnte für einen Heiligen als Modell dienen. Die Figuren sind um den Tisch, der sich breit durch das Bild hindurchzieht, herumgruppiert. Bei dem ältesten ist die Verkürzung des Gesichtes überraschend, allerdings ist sie noch nicht völlig ge-

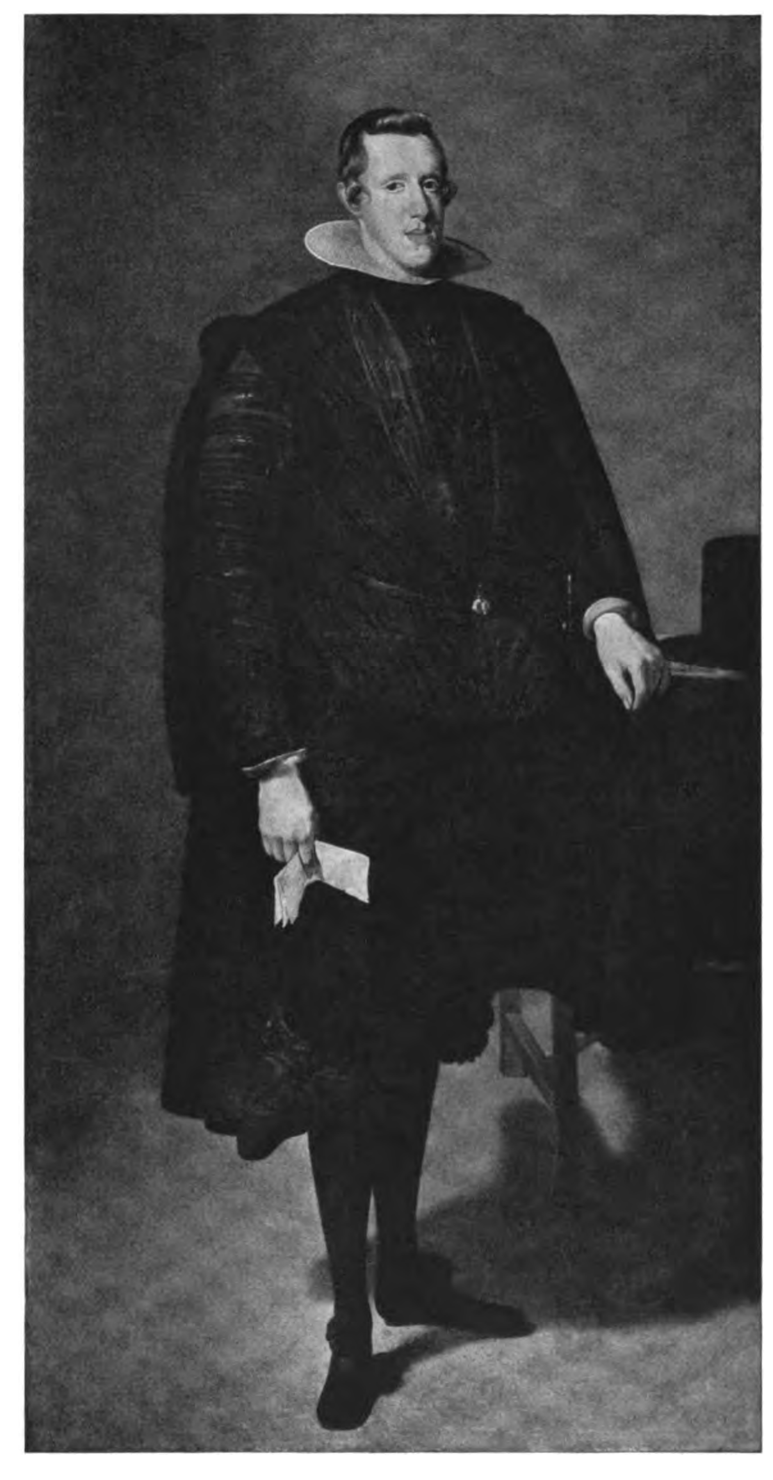
---

[1]) Vgl. „Schreiben an Herrn Anton Pons", Bd. III, S. 43, in Ausgabe von C. F. Prange. Halle 1786.

glückt. Er hat die Augen weit geöffnet, und wehmütiger Gesang begleitet sein Spiel. Der zweite rückt nahe an ihn heran, er scheint das Tempo des Gesanges beschleunigen zu wollen; etwas Zigeunerartiges liegt in seinem Kopfe. Der Bub lacht, lacht spanisch-hart den Beschauer an, er hat die Gitarre an die Seite gedrückt und hält in der Hand ein Glas Wein; das Äffchen macht instinktiv die Bewegung nach.
Malerisch ist der Grund des kahlen Zimmers behandelt. Die Grenzlinie zwischen den senkrecht zusammentreffenden Wänden ist verschwommen gegeben, und von dem gerahmten Bilde sieht man kaum etwas. Höchst plastisch sind die Dinge auf dem Tische durchgebildet; das Glas, der Rundkäse, in den das Messer spitzig eingestochen ist, es wirft einen bereits leicht aufgehellten, kurzen Schatten, das Licht kommt von oben. Höchst wirkungsvoll, wie das blondgelbe Brot auf dem Weiß des sorgfältig zusammengelegten Tischtuches steht. Merkwürdig ist nur das Haar behandelt, namentlich beim lachenden Buben: als breite Masse, wie eine schwarze Kappe ist es über den Schädel gestülpt.

2. DIE ERSTE MADRIDER PERIODE

Die erste Periode in Madrid dauert genau 6 Jahre von 1623—29. Der Genremaler von Sevilla wird zum Porträtmaler. Nachdem er das Bildnis Philipps IV. zu Pferde beendet hatte, „auf dem alles, selbst die Landschaft nach der Natur gemalt war", wie uns Pacheco berichtet, war der Ruhm des Hofmalers begründet. Zwar ist jenes Reiterporträt verloren gegangen; indessen haben wir doch zwei Bildnisse von dem König aus dieser Frühzeit, die gleich ein starkes Vorwärtskommen erkennen lassen. Von vorn herein muß Velázquez eine besondere Veranlagung zum Porträtmaler gehabt haben, offenbar hat es ihm in Sevilla nur an Aufträgen gefehlt. Im Porträt hat er bis zum letzten Augenblicke die eigentliche Aufgabe seiner Kunst erblickt und in ihm das Allergrößte geleistet.
Man kann sich das kastilische Spanien des 17. Jahrhunderts ohne Velázquez gar nicht mehr vorstellen, er hat den Typus des spanischen Edelmannes vollendet geprägt. Immer wieder mußte er seinen königlichen Herrn malen, bald stehend in ganzer Figur, bald zu Pferde, bald auf der Jagd; als einfaches, schlichtes Bruststück hat er ihn am Schlusse seines Lebens gemalt. Vielleicht war es für Velázquez keine allzu interessante Aufgabe, dasselbe Modell immer wieder von neuem darstellen zu müssen; denn physiognomisch gesprochen hat der König sich in seinem gewiß nicht kurzen Leben verhältnismäßig wenig entwickelt; der Stil des Malers aber hatte eine ungeheuere



Velázquez, Philipp IV., Prado

Umwandlung erlebt bis zu jener Zeit, da wir von dem klassischen Velázquez sprechen können. Es ist das letzte Jahrzehnt 1650—60.

„Der König mit der Bittschrift" (Prado). Im Kreise des hispanisierten Kaisers Karls V. ist das Ganzfigurenporträt zuerst aufgekommen, und der junge Velázquez wird solche Schemata in Madrid als etwas Neues kennengelernt haben. Es ist erstaunlich, wie er gleich bei seinen ersten Aufträgen vom Hofe die Aufgabe meistert[1]). Der König im Dreiviertelprofil, steht überlebensgroß, mit durchgedrückten Knieen, gegen den Beschauer gerichtet, da (Abb.). Die rechte Hand hält eine Bittschrift, die linke ruht auf dem Degen. Auf schmaler Basis entwickelt sich der Körper, der durch das Kostüm massig geworden ist. Die Füße sind bereits so zu einander genommen, wie es für Velázquez typisch werden sollte, das heißt, der eine Fuß ist von vorn in der Verkürzung gesehen, während der andere im Profil erscheint. Die architektonische Umgebung ist von gleichgültiger Art, Verzicht auf das unterhaltende Detail: man sieht in dem kahlen Saale nur mehr einen rotgedeckten Tisch, der sich aber weiter im Raume zurück befindet, als jede Photographie glaubhaft macht. Nüchtern, sachlich, wie der Raum aufgefaßt ist, wirkt auch die langgestreckte Stehfigur darin. Ohne jede rhetorische Geste erscheint der König, die ganze spanische Noblesse ist gegeben, der Ernst der Nation inkarniert in ihm, der sich der Welt gegenüber abgesondert fühlt. Die Lichtverhältnisse sind so, daß das Licht von hoch oben herankommt. Die dunkeln Schlagschatten der Beine verbinden sich mit dem des Tisches. Das Schriftstück ist am hellsten gehalten. Sehr verschwommen sind der Fußboden und die Wand gemalt, der silbrig-graue Grund hellt sich nach rechts zu auf. Die Tondifferenzierung ist schon sehr beachtenswert. Bei guter Beleuchtung sieht man die rötlich grundierte Leinwand durchschimmern. Der Kopf des Königs ist ein echter Habsburger Kopf mit der Anomalie des vorgeschobenen Kiefers; die Haare sind blond, blaugrau die Augen. Die Lippen fallen durch ihr kräftiges Rot heraus, und der Schatten, der an der stark gebogenen Nase entlang geht und die Oberlippe deckt, ist ziemlich dunkel. Es finden sich noch viele Details, und die zahlreichen Knöpfe haben noch ihren Eigenwert. Schwarz ist die Farbe des Gewandes.

Was konnte sich damals in Madrid mit diesem Bildnisse vergleichen? Ungemein klar ist schon die Vorstellung menschlicher Größe und Würde, und das Individuell-Bedeutende spricht bereits stark.

Eine besondere Erwähnung beansprucht auch das *„Brustbild des Königs"*

---

[1]) Velázquez hatte den jungen König bereits in ähnlicher Stellung laut Quittung „vor dem 4. Dezember 1624" gemalt. Das Bild, an dessen Echtheit auch nicht der geringste Zweifel ist, befindet sich heute in New York, Sammlung Altmann; vgl. Aug. L. Mayer: „Kleine Velázquez-Studien". München 1913, S. 8.



mit dem Panzer und der roten Schärpe (Prado). Es ist ohne Zweifel gleichzeitig mit dem Bildnisse des Königs in ganzer Figur, vielleicht als Vorstudie gemalt worden; es ist fast derselbe Kopf, und auch die Malweise hat sich in nichts geändert. Daß dagegen die Rüstung mit ihrem breiten Glanze bereits den mehr aufgelockerten Stil der dreißiger Jahre aufweist, läßt sich mit Bestimmtheit sagen. Das Beispiel ist lehrreich; denn es zeigt, daß der Meister ältere Stücke später nochmals übermalt hat.
Das trifft nicht zu beim Bildnisse des *„Infanten Don Carlos"*, des um zwei Jahre jüngeren Bruders des Königs (Prado). Der Stil ist malerischer, der Gesamtton wärmer geworden, und das Wunder ist hier bereits geschehen, daß man trotz des verhältnismäßig engen Raumausschnittes die Figur in die Unendlichkeit gestellt zu sehen glaubt. Es ist ein breites Stehen, das vollkommen ähnlich ist dem des jungen Königs in der Sammlung Altmann in New York, und wie dort sind auch die Füße weiter vom vorderen Bildrande abgerückt. Es hat seinen Grund, weshalb nur der eine Handschuh über die Finger gestreift ist: Velázquez hat bei den Händen eine zweite Helligkeit vermeiden wollen, die Unterordnung der einen Form unter die andere ist durchaus barock gedacht, die Renaissance liebte die gleichen Helligkeiten. Unvergleichlich spanisch mutet es an, wie der Hut mit seinem seidenen Futter nach außen gehalten, der Arm leicht hochgezogen und der Handschuh an einem Finger locker angefaßt ist. Das ist nun der Ausdruck einer Nonchalance, die man damals in höchstem Sinne als vornehm empfunden hatte.
Einen stärkeren Grad von Ausdruck besitzt das *„Bildnis eines jungen Mannes"* in unserer Alten Pinakothek, dessen Persönlichkeit noch nicht ermittelt ist. Jedenfalls handelt es sich um die Darstellung eines Caballero, der sich mit allen Eigenschaften der spanischen Rasse hier vorstellt. Es ist ein Halbfigurenstück, der Körper ist mehr im Profil, der Kopf fast en face, und das Bild hat innerhalb der seitherigen Entwicklung am meisten barokken Charakter. Es ist fast ganz schwarz in schwarz gemalt, wodurch der spanische Ernst sich ungemein nachdrücklich ausspricht. Die Farbengebung ist gedämpft, nur das Gesicht hat das volle Licht, dessen Quelle ganz hoch zu denken ist. Der Kopf ist äußerst plastisch entwickelt, die Formen springen heraus. Man muß sehen, wie der braune Schlagschatten schmal in der Augenhöhle ansetzt, den inneren Augenwinkel überschneidet, breiter wird und bis zur Mundspalte herabreicht. Die Nase ist gewiß nicht schön, aber sie ist von einer höchst handgreiflichen Plastizität. Der Kopf ist leicht geneigt und so gedreht, daß das eine Auge größer als das andere erscheint; es sind weit auseinanderstehende und weit geöffnete Augen mit spitzen Glanzlichtern, die Oberlider sind unterschlagen. Breite Stirn, dunkles, leicht auf-



Velázquez, Die Trinker (los Borrachos), Prado

gelichtetes Haar, und das Inkarnat schimmert olivengrün, rötlich-gelb. Der Rock hat ein warmes Schwarzgrau, ruhig sind die Töne zusammengehalten. Die rechte Hand ist auf die Hüfte gesetzt und die Linke in klarster Vorstellung mit ein paar souveränen Strichen breit gegeben. Sie ist nicht ganz vollendet, aber gerade darin liegt die Kraft und Schönheit ihres Ausdruckes. Bei ihr sieht man die braune Untermalung und auch die braune Grundierung.
Will man nun an diesem Stücke erfahren, worin das Barocke der Auffassung begründet ist, so wäre vor allem zu sagen: in der Ungleichmäßigkeit der Akzentsetzung. Im Gesichte dominiert das eine Auge, dann die Nase, und die übrigen Formen sind mehr oder weniger von untergeordneter Bedeutung. Diese Feststellung ist wichtig; denn sie beweist, daß das Bild später anzusetzen ist, als manche glauben: wir meinen kurz vor den „Borrachos".
Man erkennt den stilistischen Fortschritt, wenn man etwa das Porträt des *„Grafen von Olivárez"* zur Vergleichung heranzieht, das sich früher im Palacio de Villahermosa befand und laut Quittung „vor dem 4. Dezember 1624" enstanden sein muß (New York). So bedeutend auch diese Jugendarbeit ist, man spürt doch nur ein erstes Aufleuchten des Genies. Der Körper ist zu massiv, fast protzenhaft gestaltet, man sieht zu sehr eine gewaltige Moles, und über die geistige Natur des viel zu kleinen Kopfes wird nur wenig ausgesagt. Die Greifhand ist zu klein, auch in der Zeichnung mißglückt, und im übrigen ist von einer Pointierung noch nicht zu sprechen; die Aufmerksamkeit verteilt sich gleichmäßig. Die vielen Knöpfe des schwarzen Rockes wie die Glieder der Goldkette sind noch im einzelnen gezeichnet.
Am Abschlusse der ersten Madrider Periode stehen die *„Borrachos"*. Es ist das erste mehrfigurige Bild und das erste antike Thema, das er zu malen hatte. Unter dem Eindruck des Rubens, des Bezwingers der Massen, ist es entstanden, sogar unter seinen Augen gemalt worden; denn der größte Flame war Anfang September 1628 zu 9 monatigem Aufenthalte in Madrid eingetroffen und hatte im königlichen Schlosse sein Atelier aufgeschlagen. Indessen von einer unmittelbaren Abhängigkeit kann keine Rede sein; Velázquez ist eben die Persönlichkeit, die sich selbst die Regeln erfunden hat. Man



Velázquez, Kopf eines jungen Mädchens. Zeichnung, Madrid, Bibl. nac.

fragt, wer hat das Thema gestellt? Der König? Jedenfalls liebte er das Bild; denn er ließ es in seinem Schlafzimmer aufhängen (Abb.).

Es ist sehr charakteristisch für die Art des spanischen Realismus im 17. Jahrhundert, wie man sich damals einer antiken Szene gegenüber verhielt. Es soll ein Bacchus sein, der bewirtet und den besten Trinker belohnt: allein es fehlt alles Antik-Heroische, es fehlt der bacchische Weintaumel. Der Bekränzende ist nichts anderes als ein reicher Bauernbursche, der Sieger im Wettstreite ein spanischer Soldat, und die übrigen Personen sind kastilische Landstreicher und Wegelagerer. Man spielt eine Komödie, der Schauplatz ist im Freien. Nur darf man darum nicht glauben, Velázquez habe ein pleinairistisches Bild malen wollen, es ist im dunkelschattigen Atelier ausgeführt worden, gedacht ist der Vorgang im Freien. Das Licht ist unnatürlich gegeben, so, wie er es für seine Komposition brauchte. Die Landschaft, grünlich, mit dem grauen Himmel, ist sogar einige Jahre später von dem Meister selbst hinzugemalt worden.

Wir spüren auch hier, wie die einzelnen Figuren aneinander geschoben und für den Betrachter zurechtgestellt sind. Velázquez bringt noch eine fast reliefmäßig-einfache Fügung der Figuren; auf eine symmetrische Massenverteilung hat er es nicht abgesehen. Bacchus, der Hauptheld, sitzt seitlich der Mittelachse, seine Schulter und der horizontal ausgestreckte Arm empfangen das Hauptlicht. Der halbnackte Jünglingskörper ist prachtvoll gemalt, namentlich das rechte Knie; es gibt im ganzen spanischen 17. Jahrhundert kein plastischer modelliertes Knie als dieses. Der rote Mantel wirft aufleuchtende Reflexe am Unterschenkel. Dieses Reflexmotiv ist nun ein Lieblingsmotiv des Rubens gewesen, und hier mag eine Anregung von seiner Seite vorliegen. Der knieende Soldat mit dem Kranze im Haar und dem braun beschatteten Gesichte neigt sich zu Bacchus hinüber; die Gegenbewegung ins Bild bringt der Faun mit dem Stengelglase in der Hand. Volle Aufmerksamkeit beansprucht auch der Trinker mit der kümmerlichen Schale in den beiden Händen, die seinem Durste gereicht wird. Es ist der einzige Facekopf, der einzige zugleich, der lacht. Gute, charakteristische Modelle; die

Randfigur mit der eckigen, zerhackten Silhouette im Vordergrunde ist nicht besonders geglückt, ist nur da, um den hellen Körper des Bacchus zurückzudrängen. Das Gewand ist in dunklem Braun gehalten, das Auge sieht es sogleich zusammen mit dem hellen Braun im Mantel des Barhäuptigen, der ein Glas Wein in der Hand hält. Man kann diese Farbe als ein gelbliches Umbra bezeichnen.
Die „Borrachos" müssen jeden, trotz aller Verschiedenheit des Vorwurfs, an Rembrandts „Anatomie des Professors Tulp" erinnern, ein Bild, das 3 Jahre nach dem Velázquezschen vollendet wurde. Zwar ist es nicht wahrscheinlich, daß Rembrandt von ihm irgendwie Kenntnis gehabt habe; unzweifelhaft aber sind beide kompositionell miteinander verwandt. 8 Porträtfiguren, da wie dort, um ein gemeinsames Interessezentrum gruppiert, die meisten im Zustande gespanntester Aufmerksamkeit, einige nur zum Beschauer hin abgelenkt. Bemerkenswert ist auch, daß jedes dieser Werke für seinen Schöpfer die erste Etappe seines gloriosen Entwicklungsgangs bedeutet.

3. VELAZQUEZ UND ITALIEN

Velázquez muß froh gewesen sein, einmal aus dem engen und starren Hofkreise Madrids herauszukommen. Als er Italien betrat, war er ein Dreißigjähriger. Er wußte, was er wollte. Er sah sich alles mit der ihm besonders eigenen Schärfe des Blickes und der kühlen Sachlichkeit seiner Logik an und erkannte sehr bald, daß ihm Italien nicht völlig neue Maßstäbe geben könne. Das Erlebnis Italiens bedeutete für ihn jedoch, daß er innerlich freier und sicherer wurde. Er betrat Venedig und Rom in dem Augenblicke, da die erste Periode des Barock zum Abschlusse kam. Aber was heißt Rom für ihn, welchem Rom hat er den Vorzug gegeben? Mit der Antike hat er keine Fühlung genommen. Der Klassizist Mengs kleidete das einmal in die Formel: „er hatte keinen richtigen Begriff von dem Verdienst der griechischen Werke". Spanien und die Antike, das sind in der Tat unversöhnliche Gegensätze. Auch das Rom des 16. Jahrhunderts fesselte ihn nicht weiter. Trotzdem wird er der edlen Kunst Raffaels Bewunderung gezollt haben; ausgeschlossen ist es wohl, daß er Salvator Rosa gegenüber die Äußerung getan habe: „Raffael will mir gar nicht behagen".[1]) Bleibt das zeitgenössische Rom übrig. Mit dem Kunstprinzip der bolognesischen Akademiker, die die Traditionen der klassischen Zeit fortführen wollten, hat er nichts zu tun. Die Carracci waren tot; Reni wird ihm zu sentimental-pathetisch gewesen sein; den schlichten Quercino hat er

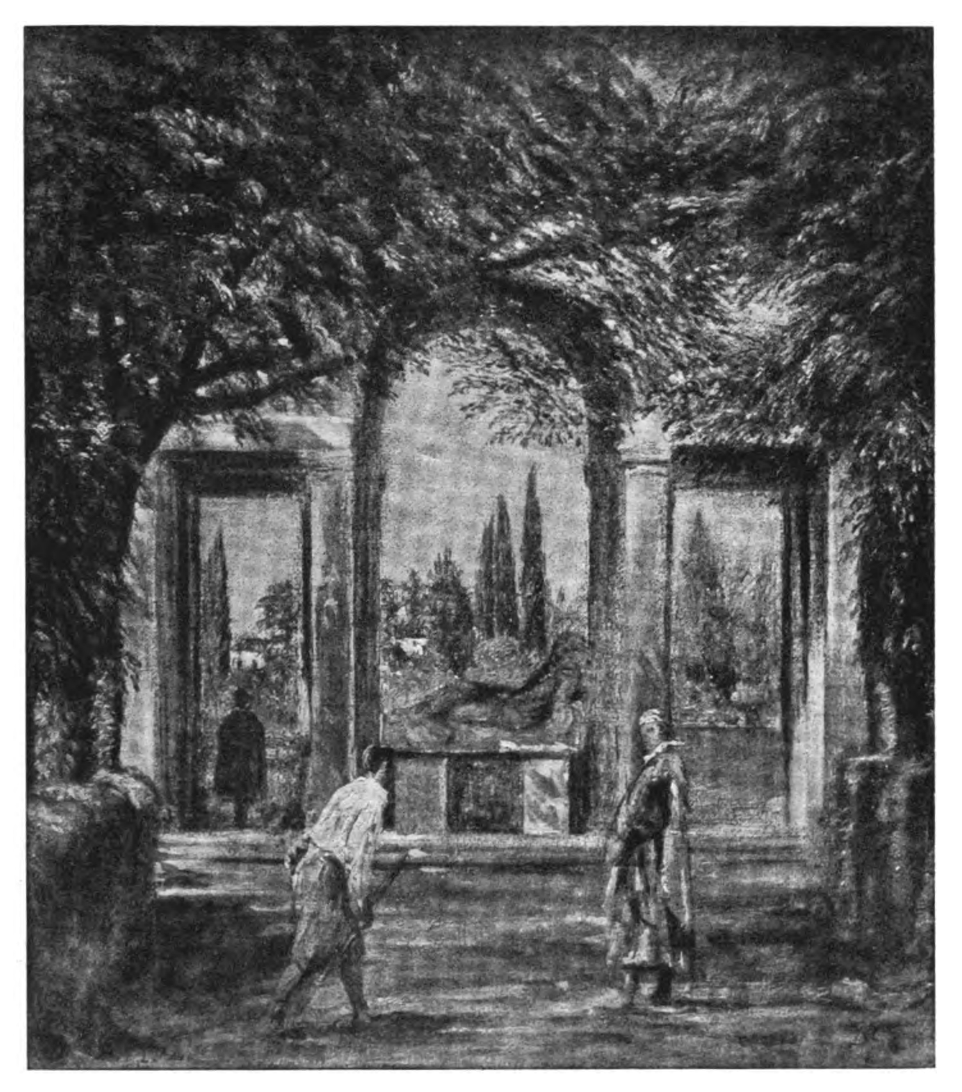
[1]) Vgl. Marco Boschini: „La Carta del Navegar pitoresco, dialogo tra un Senator venetian deletante e un professor de Pitura". Venetia 1660, S. 58: „Rafael . . . che nol me piase niente".



Velázquez, Die Schmiede des Vulkan, Prado

vielleicht gebilligt. Einer aber muß Eindruck auf ihn ausgeübt haben, Caravaggio, der freilich bereits 1609 in Unteritalien gestorben war. Seine Bilder mit der starken Plastizität, mit dem beherrschenden Hell-Dunkel und dem vollendeten Naturalismus hatte er ohne Zweifel mit großem Behagen betrachtet. Mit diesem Sehen der Natur auf ihren Wirklichkeitsgehalt hin war er ganz einverstanden, und wenn irgendwo einmal leichte Beziehungen zu einem Italiener spürbar werden, so sind es die zu Caravaggio. Velázquez' Gemälde: „Jakob erhält den blutigen Rock Josephs" verrät durchaus ein an Caravaggios Kunst gekräftiges Formgefühl. Allein wir meinen, den Velázquez müsse auch der römische Bildhauer, von dem bereits damals alle Welt sprach, lebhaft angezogen haben: Bernini. Zwar hatte Bernini seine Höhe noch nicht erreicht, aber gerade seine Frühwerke, wie „Apollo und Daphne" und vor allem „David mit der Schleuder" von 1619 in der Villa Borghese, müssen für Velázquez etwas ganz Neues gewesen sein. Diese Kraft psychischen Ausdrucks, diese Spannung im Gesichte, dieser Grad momentaner Zuspitzung und momentanen Affekts, — nirgendwo konnte er in Spanien weder in der Malerei noch in der Plastik etwas Ähnliches gesehen haben. Unter solcher Voraussetzung werden die in Rom gemalten Werke historisch vielleicht ein wenig begreiflicher. Indessen muß man auch hinzufügen, italienische Augen werden Velázquez' Schöpfungen als fremdartig empfunden haben, sie werden ihnen als zu trocken und reizlos erschienen sein. Ob die Behandlung des Atmosphärischen, des tonigen Zusammenhangs und des tonigen Hintergrundes, der, wie wir gleich sehen werden, die „Schmiede des Vulkan" auszeichnet, auf volles Verständnis damals in Rom gestoßen ist, mag dahingestellt bleiben (Abb.).

„Die Schmiede des Vulkan“, a. 1630 (Prado). Ein antikes Thema, auf antikem Boden gemalt, und doch ist die Auffassung, wie nicht anders zu erwarten war, völlig unantik. Apollo berichtet eben dem Vulkan von der Untreue seiner Gattin Aphrodite. Das ist der Inhalt, und er ist in ganz knapper Form wiedergegeben. Sechs Figuren stehen in einem luft- und lichterfüllten Raume so nebeneinander, daß man über diesen Grad primitiver Einfachheit und Ursprünglichkeit, um nicht zu sagen Simplizität, erstaunt sein kann, aber doch nicht überrascht sein wird, wenn man bedenkt, daß sich Velázquez auf keine allzu reiche Tradition beziehen konnte (über die Art der Harmonie und des Rhythmus vgl. II. Teil).
Wir sehen in eine Schmiede, alle sind mitten in schwerer Arbeit. Apollo hat einen Lorbeerkranz auf dem Haupte, das eine Gloriole umstrahlt. Das verlorene Profil und auch die linke Hand sind im Schatten, sie deutet wie die Rechte. Der Schmied ist die einzige Frontalfigur und als solche besonders herausgehoben. In der einen verkürzten Hand hält er den Hammer, in der anderen die Zange mit dem Stück glühenden Eisens, und dieses glatt zu schlagen sind die Gesellen eben beschäftigt, während die äußerste Figur eine Arbeit für sich verrichtet.
Wie ein Hypnotiseur tritt Apollo auf. Die Art, wie der Vorgang verständlich gemacht wird, ist neu. Was in der Renaissance unmöglich gewesen, hier wird es Ereignis, und es ist bezeichnend, daß ein spanischer Maler dieses Neue in so einzigartigem Sinne gebracht hat. Wir meinen, neu ist dieser Grad psychischer Bewegung, psychischer Bewegtheit. Es findet eine Bewußtseinskonzentration höchster Art statt. Die psychischen Kräfte sammeln sich, die zerstreuten Anlagen verdichten sich um einen ideellen Mittelpunkt; anders ausgedrückt, die Aufmerksamkeit verengt sich auf *einen* Punkt, die Wirkung zieht sich auf ein einziges Moment zusammen. Man muß sagen, die „Schmiede des Vulkan“ müßte für eine „Psychologie des Barock“ — die freilich noch nicht geschrieben ist — von grundlegender Bedeutung sein. Das Momentane drückt sich nun so aus, daß die einzelnen Arbeiter ihre Werkzeuge frei in der Luft halten, die Bewegung ist sistiert. Durch das Motiv des geöffneten Mundes kommt noch das plötzliche Überrascht- und Erstauntsein zum Ausdruck. Dabei ist nun interessant zu beobachten, wie die psychischen Unterschiede notiert sind, wie der Aufmerksamkeitsgrad ungleich ist. Bei dem Vulkan selbst hat man das Gefühl, er wolle eben das Wort sagen „Unmöglich“, während bei dem Jüngsten so etwas wie Schadenfreude und verschmitztes Lächeln wahrnehmbar wird; der ganz hinten im Halbschatten aber ist von tiefem Mitleid mit seinem betrogenen Meister erfüllt.
Velázquez hat für dieses in Rom gemalte Bild Spanier als Modell benützt; sie sind vortrefflich gegeben, der Rückenakt ist wundervoll erlebt.



Velázquez, Villa Medici, Prado

Derselben Zeit und nicht erst dem zweiten römischen Aufenthalte müssen die beiden Skizzen aus der *„Villa Medici in Rom“* angehören (Abb.). In dieser Villa Medici, die sich damals im Besitze des Großherzogs von Toskana befand, hatte Velázquez vorübergehend dank der persönlichen Fürsprache des spanischen Gesandten beim Vatikan Quartier bezogen, und es muß als einer der glücklichsten Zufälle in der Kunstgeschichte bezeichnet werden, daß der geniale Maler einmal ein Stück Natur so völlig frei, selbständig und nicht mit den Augen eines anderen Meisters im Augenblicke gesteigerter Empfänglichkeit gesehen hat. (Wer Rom kennt, kennt auch die Villa Medici am Monte Pincio; der weiß, daß heute noch diese dreiteilige

Hallenarchitektur mit überhöhter Mitte (Palladio-Motiv) besteht und man von ihren Fenstern aus den Blick nach den Hügeln der Villa Borghese genießt. Die hellenistische Plastik der „schlafenden Ariadne"[1]) hat ihren Platz verlassen, sie findet sich in Florenz; an ihrer Stelle steht eine Venus-Statue. Der Garten selbst hat sein altes Aussehen in der Hauptsache gewahrt, Buchsbaumhecken flankieren noch die kiesbestreuten Wege. Von dieser Halle ist etwa 200 Meter entfernt eine Terrasse, sie ist nicht zugänglich, und in der Halle unter ihr hat die französische Künstlerakademie Abgüsse der Reimser Plastik untergebracht. Auch diese Halle hat Velázquez damals gemalt.)

Die *„Villa Medici mit der Niobe"* ist nicht nur ein pleinairistisches, das will sagen ein im Freien völlig fertig gestelltes Bildchen, sondern auch ein impressionistisches, im vollen Sinne des Wortes, mit völlig aufgelöstem Stile, auf Fernwirkung berechnet, daß man es sich im 19. Jahrhundert im Kreise Monets denken könnte. Velázquez gibt bei aller Freiheit noch eine Fügung mit akzentuierter Mitte und symmetrisch entwickelten Seitengliedern; das beweist, daß er sich die Renaissance angesehen hat, wenn auch ihre Regeln nur mehr in seinem Unterbewußtsein wirkten. Doch wir wollen im Anblicke einer so genialen Schöpfung nicht zu akademisch sprechen. Aller Reiz kommt aus der momentanen, blitzschnellen Wahrnehmung, und man ist getroffen von der Kraft und Sicherheit seiner konzentrierten Sehbegabung. Sonnenwirklichkeit will er malen, und er entdeckt mit Jubel in seiner Seele die Illusionsmöglichkeiten, über die ein Maler verfügt. Der Raum füllt sich mit Sonnenlicht, es flimmert im Bilde, es zittert die Luft, die Blätter scheinen sich zu drehen, zu wirbeln, und das Licht scheint an den Cypressen und Säulen herabzutropfen. Es ist ein gelbliches Rosalicht, am hellsten sitzt es auf der dritten Säule. Flecken, Tupfen sieht man allenthalben, und köstlich stuft sich das Grün vom Vordergrunde nach der Tiefe zu ab, wo das Dunkle ins Helle übergeht.

Der Impressionismus ist also dem Prinzip nach im Zeitalter des Barock vorhanden, das sagt uns dieses Gemälde.

Das *zweite Landschaftsbild* mit der Terrasse hat nicht die qualitative Höhe des ersten (Prado), und doch hat ihm Aureliano Beruete den Vorzug gegeben. Es ist gleichzeitig entstanden und hat auch dieselben Maße. Wiederum eine Palladio-Architektur, die sich streifenartig entwickelt; Buchsbaumhecken

---

[1]) Das Stück befindet sich heute im Garten des Museo archeologico und stand bis 1884 im Garten der Villa Medici, dann im Palazzo Pitti; vgl. Luigi Adriano Milani: „Il R. Museo Archeologico di Firenze". Firenze 1912, S. 312 u. Taf. CLII; der Kopf ist ergänzt, dazu Chiari: „Statue di Firenze" II, tav. 31—33; über das Exemplar im Vatikanischen Museum Nr. 414 vgl. Walt. Amelung: „Die Skulpturen des Vatikanischen Museums". Berlin 1908, Bd. II, Taf. 57.

führen auf sie zu, und darüber die Terrasse. Helles Licht zittert auf der Wand, den stärksten Akzent hat das weiße Tuch auf der Balustrade, über welche eine Figur lehnt und nach unten blickt. Das Licht hat die Materie fast aufgelöst und den Sieg über den Schatten davongetragen. Die beiden Herren im Vordergrunde dürften nicht von der Hand des Velázquez stammen, sie werden später hinzugemalt worden sein.
Diese beiden Bilder können allein als echte Landschaftsporträts für Velázquez angesprochen werden. Irrtümlicherweise wird ihm noch eine ganze Reihe anderer zugeschrieben.
Es ist zu bedauern, daß Velázquez die neuen Wege, die er soeben betrat, nicht weiter verfolgte. Ein großer Versuch genügte ihm, und so sehen wir ihn nach diesen beiden so glänzend gelösten Aufgaben, die er sich natürlicherweise selbst gestellt hat, wieder auf den Weg zurückgehen, von dem er hergekommen war.
Er behandelt nun ein religiöses Thema und malt die Szene mit *„Jakob und Josef“*, wie der Vater den blutigen Rock seines jüngsten Sohnes als Zeugen seines Todes erhält (Escorial)[1]). Es ist als Gegenstück zur „Schmiede des Vulkan“ gedacht, aber der Geist, der hier am Werke war, ist anders. Nicht auf die momentane Zuspitzung kam es ihm an, sondern auf die uns überraschende gefühlvolle Behandlung des an sich so ergreifenden Vorganges. Als Jakob den Rock sah, kannte er ihn und sprach: „Es ist meines Sohnes Rock; ein böses Tier hat ihn gefressen, ein reißendes Tier hat Josef zerrissen. Und Jakob zerriß seine Kleider und legte einen Sack um seine Lenden und trug Leid um seinen Sohn lange Zeit“ (Genesis 37, 32).
Hier ist von dem fast altertümlich primitiven Nebeneinander der Figuren abgesehen, und man darf in einem gewissen Sinne von Rhythmus sprechen. Es findet eine Hinleitung der Bewegung zur Hauptfigur statt, sie beginnt mit einer Rückenfigur, die dann zur Profil- und Frontalfigur wird. Der Stock auf dem Boden hat eine formale Bedeutung; das Hündchen ist ein bekanntes Füllmotiv, es steht als helle Form vor dem Dunkel des Teppichs; das Tier bellt, als ob es instinktiv die Betrüger wittere.

4. NACH DER RÜCKKEHR

DIE ÜBERGABE VON BREDA

Velázquez hat nach der ersten italienischen Reise vortrefflichere Werke als zuvor geschaffen, dasselbe gilt auch für die Zeit nach der zweiten Reise. Sein

---

[1]) Vgl. Fr. Andrés Ximénez: „Descripcion del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial“. Madrid 1764, S. 100; Henry Swinburne: „Travels through Spain in the years 1775—1776“. London 1779, S. 394.



Velázquez, Die Übergabe von Breda, Prado

bedeutendstes Werk, das nur noch von den „Meninas“ und „Hilanderas“ übertroffen wird, ist die *„Übergabe von Breda“*, die auch unter dem Namen „Las Lanzas“ bekannt ist (Abb.). Er hatte hier eine vielfigurige Komposition für das Schloß Buen Retiro, den „Salón de Reinos“, zu malen, die überhaupt zu den größten Historienbildern des 17. Jahrhunderts gehört. Die Übergabe der holländischen Grenzfestung Breda (in der Nähe das Dorf Breugel) durch den Gouverneur Justin von Nassau, einen natürlichen Bruder des Moritz von Nassau, fand bereits am 5. Juni 1625 statt[1]), das Bild ist vor

---

[1]) Die Einnahme von Breda wurde auch auf der Schelde bei Antwerpen, das damals unter spanischer Herrschaft stand, festlich begangen; vgl. das Bild von Bonaventura Peeters im Museum von Dünkirchen, abgebildet in: „L'Art flamand et hollandais“. Anvers 1913, Bd. X, S. 61. Über Pläne und Stadtansichten orientieren: „De Nederlandsche Monumenten van Geschiedenis en Kunst“. Utrecht 1912, S. 32, dazu: „Trésor de l'Art belge au XVIIe siècle“. Bruxelles 1912, Bd. I, S. 35.

April 1635 vollendet worden[1]). (Auf der Seite der Holländer kämpfte übrigens auch der Maler Adriaen Brouwer.) Es war eine hervorragende strategische Leistung, die der spanische Generalissimus Ambrogio Spinola vollbracht hatte, wahrlich wert, künstlerisch verewigt zu sein.
Es mußte bei allem Festhalten an der historischen Begebenheit ein großdekoratives Prachtstück entstehen. Velázquez wird sich nach der Erteilung des Auftrages nach formalen Vorbildern umgesehen haben, und da darf man wohl zugeben, ohne Kenntnis von Rubens' Skizzen: „Begegnung Abrahams mit Melchisedek" und „Zusammentreffen König Ferdinands von Ungarn mit dem Kardinal-Infanten bei Nördlingen" hätte er wohl nicht diese endgültige Redaktion gefunden. Vielleicht hat ihm auch bei dem Motiv der gegenseitigen Begrüßung der Generale irgend eine Heimsuchungsszene vorgeschwebt, und bei der Behandlung des Luft- und Lichtgrundes mit den reichen Farbabstufungen konnte er sich auf seine optischen Erlebnisse, die er zuerst in Venedig vor Tizian und Tintoretto, später in Rom gehabt hatte, beziehen.
Ganz deutlich ist seine Bildvorstellung, und mit vollkommener Sicherheit handhabt er die Wirkungsgesetze. Es mußten zwei Massen gegliedert werden, die völlig verschieden waren, Sieger und Besiegte, Spanier und Holländer, und es mußte die Überreichung des Festungsschlüssels als dramatischer Höhepunkt gefaßt werden. Alles ist gewissermaßen noch symmetrisch und in der Fläche gehalten, mit zentraler Anordnung der Hauptfiguren, und doch merkt man sehr bald, wie wenig mehr die Begriffe der Renaissance hier tauglich sind. Die Besiegten sind als Einzelfiguren größer als die Sieger, als Masse aber kleiner, und das Motiv der gleich gerichteten, senkrecht aufstarrenden Lanzen tut ein Übriges, um die Spanier bildmäßig nicht zu kurz kommen zu lassen. Der siegreiche Spinola steht gleichsam noch in blockmäßigem Zusammenhange, er macht keinen Schritt vorwärts, heranschreiten muß der Besiegte, und es ist nicht unbedeutsam, daß sein Knie sich beugt. Beide halten den Hut in der Hand, Spinola noch den Marschallstab, der sich im rechten Winkel zur Reitgerte des Pferdedieners befindet. Bei dem Spanier hat man Aufsicht auf die Stirn, die näher als das Kinn steht, sein Gesicht ist belichtet, das des Besiegten ist im Schatten und mehr in Untersicht. Der Schlüssel ist inhaltlich zur Nebensache geworden[2]). Der Sieger ergreift ihn nicht, sondern legt seine Hand auf Justins Schulter und beglückwünscht ihn zu seiner erprobten Tapferkeit; ritterlich, spanisch-vornehm handelt er so.

---

[1]) Vgl. D. Elias Tormo: „Velázquez y el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro". Madrid 1912, S. 74.
[2]) Ein ikonographisch verwandtes Motiv findet sich übrigens im Hochaltar der Capilla Real in Granada, wo die Übergabe der Alhambra-Schlüssel an den König erfolgt, der von der Königin und dem Kardinal begleitet ist.

Trotzdem spürt man natürlich, wo man die Geschlagenen zu suchen hat; auf ihrer Seite herrscht Unruhe, nur wenige Gesichter sieht man, und die Fähnlein flattern traurig im Winde, während die Lanzen streng-hart wie auf ein Kommando hochgerichtet die siegreiche Macht verkünden. Die Lanzen grenzen den Vordergrund gegen den Mittelgrund ab, so wird das Auge vom Künstler gezwungen, bei den spanischen Köpfen Halt zu machen. Der prachtvolle Hengst macht eine Schreitbewegung, er tritt herum[1]). Formal faßt er die Gruppe zusammen und leitet die Bewegung ins Bild hinein; das Pferd auf der anderen Seite bringt die Gegenrichtung. Am Rande sieht man noch ein Einzelporträt, das aber kaum ein Selbstbildnis sein kann; ihm entspricht auf der anderen Seite der smaragdgrüne Fähnrich mit dem geschulterten Gewehr auf dem breiten, weißen Kragen. Überall herrscht Notwendigkeit.
Das Farbsystem ist derart, daß sich ein gelbliches, graues Braun auf der breiten Fläche der Rückfigur des Holländers entfaltet, man sieht es zusammen mit dem dunklen Braun des Pferdes. Es ist ein Zweiklang, der für Velázquez charakteristisch ist.
Wenn nun das Bild ein barockes ist, so muß bei aller flächenhaften Gebundenheit der Masse der Charakter des Tiefenhaften durchschlagen. Man sieht den Schlüssel, er ist als dunkle Form gegen die hellste Stelle im Bilde abgesetzt. Hier findet der Durchbruch in die Tiefe statt, der zugleich ein Durchbruch in die grenzenlose Weite, in die Unendlichkeit ist. Ganz pleinairistisch und impressionistisch zugleich schildert Velázquez den lauten Vorbeimarsch der holländischen Truppe, und unendlich viel Leben und Bewegung liegt im Spiele von Licht und Luft, von Rauch und Feuer. Der Horizont ist hoch (die Leinwand ist dort angestückt), nur ein schmaler Streifen bleibt für die Wolken übrig, es sind die tiefhängenden Wolken des Nordens. Ruhig zieht der Abendwind über die Erde. Die Landschaft ist mit Coelinblau gemalt, die Töne stufen sich fein nach der Tiefe zu ab[2]).
Die Frage der „Pentimenti" bei Velázquez ist ein Kapitel für sich. Bereits bei dem Bildnisse des Königs in ganzer Figur hatte der Maler eine Änderung der Beinstellung vorgenommen, die ursprüngliche aber stehen gelassen. Auch hier sieht man, die beiden Füße des Fähnrichs hatten mehr nach links gestanden.

---

[1]) Man beachte hier schon, wie die Pferde des Velázquez stark vorgesattelt sind und der Sattel den Widerrist deckt!

[2]) Der großen Bedeutung des Mannes zuliebe sei hier noch das Urteil Max Liebermanns hergesetzt („Über die Phantasie in der Malerei". Berlin 1904, S. 8). Er sagt: „Vom rein malerischen Standpunkt aus ist die Übergabe von Breda in nichts wertvoller als eins seiner Küchenstilleben: ja sogar könnte ein solches malerisch wertvoller sein, wenn Velázquez die Küchengerätschaften besser gemalt hätte als die Heerführer auf dem großen Historienbild. Worauf es hier allein ankommt, ist klar auszudrücken, daß der Wert der Malerei absolut unabhängig vom Sujet ist und nur in der Kraft der malerischen Phantasie beruht".

Es ist ein Jammer, daß das Reiterbildnis des Königs, das Velázquez seine Ernennung zum Hofmaler einbrachte, verloren gegangen ist. 1623 entstanden, ist es vermutlich 1734 beim Brande des Schlosses, gleichzeitig mit dem Reiterporträt Philipps IV., das Rubens als eine seiner ersten Arbeiten 1628 in Madrid in Angriff genommen hatte, zugrunde gegangen. Allzuviel später kann das Reiterbildnis im Prado auch nicht angesetzt werden, wenigstens muß es Velázquez bereits vor Antritt seiner ersten italienischen Reise begonnen haben. Es ist durchaus flächenmäßig komponiert, in scharf linearer Silhouette, die einfachste Ansicht, das Profil, ist für Roß und Reiter gewählt worden. Velázquez bringt einen neuen Typus, er läßt das Pferd nicht still schreiten oder gar ruhig dastehen, sondern gibt es in lebhafter Bewegung, die allerdings eine Bewegung auf der Stelle ist. Es findet ein Zusammenreißen auf die Hinterhand — wie der technische Ausdruck lautet — statt, während die Vorderhand hoch geht; das Pferd muß durch leichte Zügelführung und Schenkeldruck bei richtiger Gewichtsverteilung des Reiters in die Lage versetzt werden, sekundenlang auf den Hinterbeinen zu verharren. So lautete die Aufgabe der „Spanischen Schule", und diese Stellung nennt man die „Pesade" oder „Levade"[1]).

Dieser schwere, niedrige Lieblingshengst des Königs ist grandios gemalt: wie er wiehernd, schnaubend, mit blitzenden Augen, mit lang wallender Mähne und mächtigem Schweife sich aufbäumt! Der jugendliche Reiter ist ganz verwachsen mit dem Tiere. Man sieht jene schrägen Hänge, Hügel und Berge, an denen wir vorbeikommen, wenn wir uns Kastiliens Hauptstadt nähern. „Nichts Kleinliches im großen Zug der Landschaft", meint Stevenson. Viel Blau, ein stumpfes Blau in der Ferne und im Himmel, mit silbrigem Grau untermischt, und vor diesen kühlen Tönen steht das warme Braun der Haut des Pferdes; golden sind die Steigbügel und das Zaumzeug, rosa ist die Schärpe, dunkelrot ihr flatterndes Ende.

Auch hier ist ein Wort über die Pentimenti (= „Sinnesänderungen") zu sagen. Velázquez ist offenbar ohne allzu große Vorbereitungen an seine Bilder gegangen, das geringe Vorhandensein von Skizzen und Zeichnungen spricht für diese Annahme; oftmals muß sich ihm mitten in der Arbeit die Notwendigkeit von Verbesserungen ergeben haben. Das sieht man hier besonders deutlich. Die Leinwand wurde an beiden Seiten angestückt, so daß sie dreiteilig ist, das Pferd hatte ursprünglich eine andere Stellung, die Hinterbeine

---

[1]) Über die Vorzüge der spanischen Pferderasse vgl. Georg Engelhard von Loehneisen: „Hof-Kriegs- und Reit-Schul". Nürnberg 1729, Kap. XXVI, S. 50.

befanden sich mehr nach der Mitte zu, etwas tiefer im Raume, und außerdem waren sie stärker gekrümmt.
Das Reiterbildnis Philipps IV. ist ein genaues Gegenstück zu dem Porträt *„Isabellas von Bourbon auf dem Schimmel“* (Prado). Velázquez fand jedenfalls dieses von der Hand des Bartolomé González gemalte Werk vor und hat dann an ihm nur einige Verbesserungen angebracht. Er hat die Leinwand beiderseits angestückt, und es ist sehr bezeichnend, daß er mit der Raumbehandlung des älteren Kollegen nicht einverstanden war. Von Velázquez selbst stammt nur die Vorderhand des milchweißen Rosses, Kopf, Mähne, der massive Hals und die Beine; der rechte Huf saß ursprünglich tiefer, und der linke stand mehr nach dem linken Bildrande zu. Auch an dem dämmerigen Grunde spürt man die Hand des Meisters. González interessierte mehr das Stoffliche, die Wiedergabe des Kostüms, das Geistige vermochte er nur schwach zu gestalten.
In dem *„Reiterbildnisse des Herzogs von Olivárez“* (Prado) ist das Tiefenhafte, Diagonale mit Händen zu greifen. Alles geht einwärts ins Bild, der Marschallstab hilft dazu, selbst die flatternde Mähne des schweren, kleinköpfigen Pferdes mit der Ramsnase; dieser Bewegung entspricht eine Gegenbewegung im Kopfe des Olivárez; sein Blick geht über die Schulter hinweg, auf ihr ruht das hellste Licht. Der Baum, eine Steineiche, betont einseitig den Bildrand. Velázquez hat den älter gewordenen Olivárez trefflich charakterisiert; breit und behäbig sitzt er im Sattel wie in einem Lehnstuhle; keine starke Geistigkeit, aber hart, stolz und herrschsüchtig, wie ihn die Literatur des Barock schildert.
Warme Farben sind auch hier für die Figuren vorbehalten: ein rötliches Braun für die Haut des Pferdes, rot ist die goldgefranste Schärpe, sie ist am breitesten gemalt. Die kühlen Töne sitzen in der Landschaft. Bei ihr geht Velázquez mit dem Horizont höher hinauf als die Holländer, aber nicht so hoch wie die Vlamen, wie Rubens. Es ist ein Gelände mit Brücke, Dorf, Hängen und Hügeln; eine Reiterattacke findet eben statt. Schon Lionardo hat genaue Anweisungen gegeben, wie die aus Luft, Staub, Rauch und Dampf gemischte Atmosphäre zu malen sei, die sich für ein Schlachtengemälde eigne. Daß das Gemälde bereits „vor 1633“ gemalt ist, ist höchst wahrscheinlich, vermutlich nach der Stunde, da er die Landschaft im Reiterporträt Philipps IV. fertigstellte. Den Randbaum, der den Bildabschluß festigt, hat er dann sehr bald als unnötig für die Bildwirkung empfunden.
Das *„Reiterbildnis des Baltasar Carlos“*, das den Ruhm aller vorhergehenden überglänzt, vertritt noch mehr den barocken Typus (Prado). Der Prinz sprengt auf seinem kastanienbraunen Pony über die Hügel von Escorial, im



Hintergrunde schimmern die schneeigen Gipfel der Sierra de Guadarrama. Es gibt in seiner Art nichts Lieblicheres und Schöneres als diesen spanischen Edelknaben zu Pferde in seiner kindlichen Keckheit und doch schon hoheitsvollen Grandezza. Fast alles ist hier in Bewegung, Mähne, Schweif, Bänder und Schärpe flattern lustig im Winde. Indessen darf man nicht glauben, es handle sich hier um die impressionistische Wiedergabe des galoppierenden Pferdes. Der reine Impressionist hat einen anderen Begriff von der momentanen Erscheinungsweise; für ihn würden im Momente des vollen Galopps die vier Hufe in der Luft schweben. Bei Velázquez handelt es sich noch um die stilisierte Wiedergabe des galoppierenden Rosses, die aus den Ritter-Sankt-Georg-Darstellungen zur Genüge bekannt ist.

Es ist von besonderem Reize, wie hier das Braun des Vordergrundes in das Grün und Blau der Gründe übergeht. Es gehört Übung dazu, die feinen Unterschiede zwischen kalten, kühlen und warmen Farben auseinanderzuhalten.

Goya hat dieses Reiterbildnis radiert, aber er hat dieselben Schräghänge viel horizontaler als der barocke Velázquez gesehen.

RELIGIÖSE SZENEN

Die religiösen Szenen sind nicht seine besten, und sie geben gewiß nicht die allgemein spanische Stimmung des 17. Jahrhunderts wieder. Velázquez ist Hofmaler, darum verbietet er sich eine allzu starke Betonung des Gefühlsmäßigen, die kühle Reserviertheit darf nicht verloren gehen. In der Frage der Entstehung der einzelnen religiösen Schöpfungen herrscht Meinungsverschiedenheit.

Das *„Kruzifix“* im Prado wurde seither 1638/39 datiert, und doch muß es etwa 10 Jahre zuvor in nächster Nähe der „Borrachos“ entstanden sein; die Behandlung der männlichen Akte von Christus, Bacchus und auch Pan ist durchaus verwandt. Man denkt beim „Kruzifix“ sofort an ein gestelltes Modell, die Figur ist akademisch behandelt, rein frontal, und die Mittelachse des Bildes fällt nahezu mit der des Körpers zusammen[1]). Das ist natürlich das alte, durchaus unmoderne Schema, indessen hat Velázquez seine Gründe gehabt, warum er darauf zurückgriff (vgl. II. Teil). Auch die Anwendung von starkem Hell-Dunkel weist auf eine frühere Entstehung hin. Das Haupt Christi ist geneigt, das Kinn liegt auf der Brust, und lange, massige Haare fallen mähnenartig senkrecht herab[2]); die eine Gesichtshälfte ist völlig zu-

---

[1]) Heutzutage wird wohl niemand von uns das Lob Stirling-Maxwells verstehen: „Nie wurde dieser große Todeskampf eindringlicher geschildert.“

[2]) Rubens „Kruzifix“ in der Münchener Alten Pinakothek hat dasselbe Motiv.

gedeckt, ein Stückchen vom Auge bleibt sichtbar, die andere ruht im Halbschatten. Nur die Mitte, der Nasenrücken, hat das hellste Licht empfangen. Stark eingezogener Leib, das Lendentuch mit seiner kleinlichen Faltengebung stört nicht die Außensilhouette, das Ende wirft einen starken Schatten auf den Oberschenkel. Das eine Knie ist mehr durchgedrückt als das andere, die Füße stehen parallel, in jedem Fuße steckt ein Nagel; für das Motiv der Vierzahl der Nägel ist wohl vor allem Velázquez' Schwiegervater Pacheco verantwortlich zu machen, er hat darüber eine ganze Abhandlung geschrieben[1]). Die Nägel sind fest eingeschlagen. Die Zehen sind detailliert behandelt, sie haben auffallend lange Nägel. Man fragt sich, hat der Hofmaler für dieses Andachtsbild eine formale Vorlage benutzt? Jedenfalls ist dieser Christuskörper durchaus verwandt mit dem des Zurbarán (Sevilla, Museum Nr. 206), nur der Kopf und die Stellung des Fußes ist abgeändert worden[2]). Höchstwahrscheinlich hat Velázquez bei dem Maler der religiösen Bilder schlechthin, bei seinem Freunde in Sevilla, eine Anleihe gemacht; hierfür würde auch das frühere Datum des Zurbaránschen Bildes sprechen.
Hat man sich einmal mit dem Gedanken an dieses frühe Datum vertraut gemacht, so wird man wohl beipflichten, wenn man *„Christus an der Säule“* etwa gleichzeitig entstanden sein läßt (London, Nationalgalerie). Das herkömmliche Thema des Gegeißelten hat insofern eine Abwandlung erfahren, als der Augenblick gewählt ist, da die Schergen bereits abgetreten sind und Christus vereinsamt sich selbst überlassen ist. Da kommt an ihn heran die „Anima Christiana“ mit ihrem weiblichen Schutzpatrone, die „christliche Seele“, die schon im Mittelalter als Kind dargestellt worden war[3]). Sie betet innig-flehentlich zu Christus, dieser lauscht zu ihr hin, und in der Art der Kopfneigung und der beiderseitigen Begegnung liegt eine für Velázquez ungewöhnlich tiefe Empfindung. Nur stört es, daß der Engel so menschlich-bürgerlich aufgefaßt wird. Er ist ein Mädchen aus Madrid. Es hat sich große Flügel an die Schultern angesetzt, die Ärmel sind hochgestülpt, breit steht es mit nackten Füßen da, und, um nicht zu stolpern, hat es den Rock hochgenommen. Mit schwerer Hand deutet es nach Christus hin. Christus sitzt auf dem nackten Boden, er ist wie ein Opfertier mit dicken, straffen Strikken an die Säule angebunden, die Hände stehen in der Luft; die Marterwerkzeuge liegen auf dem Boden umher. Das Bild ist noch dunkelschattig

---

[1]) Vgl. Franc. Pacheco: „Arte de la Pintura“. Madrid 1866, Bd. II, Cap. XV, S. 319—352 (Neuausgabe von D. G. Cruzada Villaamil).
[2]) Vgl. H. Kehrer: „Francisco de Zurbarán“. München 1918, S. 37, Abb. 6.
[3]) Es gibt einen inhaltlich sehr verwandten Stich von C. Galle jun. mit der Aufschrift: „O tristissimum spectaculum“ (vorzüglicher Abdruck im Plantinmuseum von Antwerpen).

gemalt, reliefmäßig gehalten, die Ränder sind betont, nur das Sitzen mit den sich überschneidenden Schenkeln und Füßen hat bereits einen mehr tiefenhaften Charakter.
Die *„Krönung Marias“* ist nicht wesentlich später entstanden, und es erscheint durchaus glaubhaft, daß sie noch in das vierte Dezennium gehört (Prado). Die Feierlichkeit des Trinitätsgedankens zu betonen, wird ein mehr altertümlich erscheinendes Schema angewandt; es ist ein symmetrisch-tektonisch gebautes Bild mit zentraler, tief sitzender Maria, die Figuren Christi und Gottvaters sind dem seitlichen und oberen Bildrande nahe gerückt, und die Taube schwebt genau in der Mitte der Komposition. Es beschäftigt ihn noch der Gewandstil, kleinlich breiten sich die Stoffmassen aus, und Gottvater hat Mühe, daß ihm die Kugel nicht aus der Hand fällt. Das Rot des Rockes der Maria ist in dem Mantel Christi und Gottvaters aufgenommen, violett ist der Rock der beiden Männer, während Blau für den Mantel der Maria vorbehalten bleibt; so entsteht ein Farbendreiklang. Die Wolken oben haben einen blonden, gelben Ton. Mit Grecos „Krönung Marias“ besteht aber nicht, wie immer wieder behauptet wird, ein Zusammenhang.
Gewiß nicht der gleichen Zeit und Tonart gehört das Bild mit dem *„Besuche des Abtes Antonius bei Paulus dem Einsiedler“* an (Prado). Wenn es wirklich 1659 auf dem Altar der Ermita de San Antonio aufgestellt wurde, so begreift man nicht, warum es nicht auch gleichzeitig entstanden sein soll. Jedenfalls trägt kein religiöses Bild des Velázquez eine so persönliche Note wie dieses und niemals zuvor war unser Maler so weich und fromm gestimmt. Diesmal schlägt er den Ton des Erzählers an: wie Antonius, der 90 jährige, dem Kentaur in der Wüste begegnet, mit seinem Beistande die Höhle des 113 jährigen Paulus findet, wie er dort vor der Kapelle niederkniet, wie beide nun ein Zeichen erhalten: der freundliche Rabe, der sechzig Jahre lang allabendlich ein halbes Brot zu bringen pflegte, bringt heute, dem Gaste zu Ehren, ein ganzes Brot; — und Velázquez schließt im Sinne der Legende damit, daß er das Grab für Paulus von zwei Löwen schaufeln läßt. In ruhiger Koexistenz sitzen die beiden Figuren nebeneinander; flächenhaft, reliefmäßig entwickelt sich der Fels, jenseits der Bildmitte hört er auf, so kann er noch Antonius als Folie dienen. Nun aber wird der Flächeneindruck zerstört, diagonal antwortet dem Breitfels der Randfels, und da in dem Zwischenraume das hellste Licht sitzt, ist die Tiefe im Sinne des Barock gerettet. Wie ein Pfeil in der reinen Diagonale erscheint der Rabe, er hat das tiefste Schwarz. Die Wolken sind ganz dünn im Gegensatze zum Gewande der beiden heiligen Männer gemalt; hier ist die Farbe pastos aufgetragen. Der Kopf des heiligen Antonius erinnert an den des „Heiligen Paulus“ in Barcelona.

5. KÖPFE

Wir wollen eine Reihe von Porträts des Velázquez nur auf die Köpfe hin untersuchen; die Kenntnis seiner Werke wird somit vorausgesetzt. Es ist ein äußerst bedeutsames Problem, warum der Künstler einem fest gegebenen Ganzen wie etwa einem Kopfe gegenüber im Anfange seiner Entwicklung mehr die Einzelheiten und erst mit zunehmender Reife das Ganze als Einheit erschaut. Selbst der geniale Künstler sieht in dieser Wandlung eigener Anschauung so etwas wie ein Wunder. Darüber schreibt einmal Adolf von Hildebrandt von Florenz aus an seinen Freund Konrad Fiedler (29. Januar 1873): „Es ist doch ein seltsam Ding, da ist mir dieser Tage zum ersten Male die *Vorstellung des Ganzen* eines menschlichen Körpers aufgegangen. Bisher spazierte mir die Gestalt in Form von vielen Muskelsträngen im Kopf herum, die sich so und so bewegen, hinauf-, hinunterschießen, hier runden, dort Flächen bilden und in dieser Weise um das Skelett herum den Körper zusammenfügen. Jetzt erst bin ich zur Vorstellung gelangt, das ganze Muskelwerk als eine weiche Masse, die das Skelett bekleidet, zu schauen, hier hart, dort weich, da gequetscht, als ein Muskelkleid, dessen Stoff die Fähigkeit hat, sich hier und dort auszudehnen, zusammenzuziehen, und wo hier und dort der Knochen sich durchdrückt. Ich wußte das ja früher auch, doch hatte ich kein Bild. Ich bildete mir aus dem Einzelnen die Vorstellung des Ganzen und sah denn auch die Natur als Zusammengesetztes, jetzt ist mir das Einzelne nur immer das Ganze an dieser oder jener Stelle betrachtet. Es klingt dies alles närrisch, und doch war der Moment, wie ich die Natur so sah, für mich geradezu ein Ereignis“[1]).

An der Darstellung des einzelnen Kopfes bei Velázquez kann man sehen, wie seine Entwicklung verläuft. Es ist gewissermaßen die Entwicklung vom Linearen, von der geschlossenen Form, der Vielheit und Klarheit zu dem Malerischen, zur offenen Form, Einheit und Unklarheit. Velázquez, als einzelner Meister, macht so die Entwicklung in sich selbst durch, die zu durchlaufen zwei Jahrhunderte nötig waren, und was sich bei ihm vollzieht, geschieht prinzipiell, nicht graduell, bei jedem Künstler des Barock, aber auch bei jedem Maler, der dem malerischen Stile ergeben ist, einerlei ob es sich nun um einen barocken oder modernen handelt.

Die früheste Stilstufe bei Velázquez sei vertreten durch den *Kopf des lachenden Buben mit der Gitarre* (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum), in linearer Behandlung. Natürlich handelt es sich hier nicht um jene klare Isolierbarkeit der Einzelform, wie sie die klassische Zeit des 16. Jahrhunderts heraus-

---

[1]) Abgedruckt im: „Almanach des Verlags R. Piper“. München 1924, S. 66.



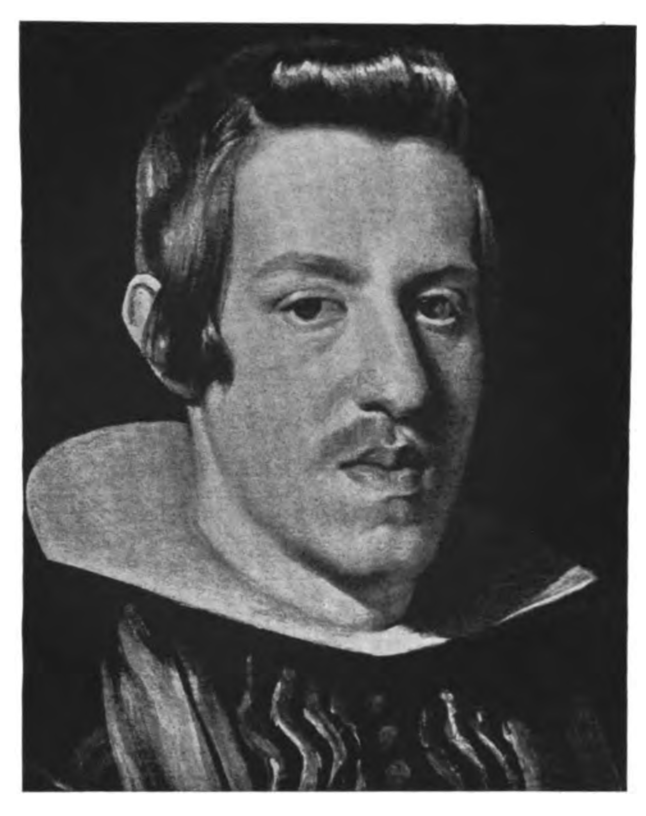
Velázquez, Die drei Musikanten (Ausschnitt)

gebildet hat (Abb.). Indessen ist solch ein Kopf mit einem des reifen Velázquez verglichen derart, daß es den Anschein hat, als ob der späte Velázquez den jungen Velázquez verleugnete. Der Kopf des Buben hat noch viele koordinierte Werte, ist noch auf seine Einzelformen hin gesehen; Mund, Zähne, Nase, Auge, Pupille, Lid sind mehr oder weniger scharf durch die Linie gegeneinander abgesetzt. Sie sind immerhin noch einzeln faßbar, und auch die schwarzen Schatten in den Falten zur Seite des lachenden Mundes haben noch einen festen Kontur.

Nimmt man etwa den *Kopf des Infanten Don Carlos* hinzu (Prado), so ist auch er mehr oder weniger noch ein Anfang (Abb.). Wie der Zeichenschüler zuerst einmal jede Einzelheit genau zeichnen muß, um die Anatomie kennen zu lernen, so hat auch hier der junge Velázquez noch nicht viel anders gehandelt. Man fühlt die Zeichnung des Malers zu sehr durch, sie ist für ihn noch keine Selbstverständlichkeit geworden, und die Anschauung wird nur durch viele Mittel erzeugt. Der Kopf entwickelt sich aus den Einzelheiten zur Masse, später ist das Umgekehrte der Fall. Die Ähnlichkeit ist eine Ähnlichkeit der Einzelformen. Die Lippen des Infanten sind noch sorgfältig wiedergegeben, die Nase greift stark heraus; ohne den modellierenden Schatten würde sie in sich zusammenbrechen. Die Form der Lider ist noch im einzelnen geometrisch gefaßt, und die Golilla hat noch eine scharfe Begrenzungslinie. Indessen zieht sich schon der Schatten der Nase mit dem von Wange und Kinn zusammen: das ist bereits eine Vereinfachung, die auf kommende Größe schließen läßt.

Aus den „Borrachos“ sei der *Kopf des Lachenden im Schlapphut* herausgegriffen; sehr bezeichnend, daß noch der Kopf im Ausschnitt besser wirkt als

das Ganze. Er ist noch deutlich wiedergegeben und hat noch nicht den vollen Bezug zum ganzen Bilde. Es ist zu achten auf die vielen Einzelfalten in der Wange und auf der Stirne und auf die Art, wie diese sich gegen das Haar hart und fest abgrenzt. Die Ohren aber haben ihre Isoliertheit verloren, in den Formfluß des ganzen Kopfes sind sie bereits einbezogen. Man schenke auch seine Aufmerksamkeit dem Profilkopfe des Alten in den „Borrachos", die insofern für unsere Zwecke geeigneter sein könnte, als alte Köpfe bekanntlich an sich schon mehr Einzelheiten als jugendliche enthalten.



Velázquez, Infant Don Carlos, Prado (Ausschnitt)



In dem Bildnisse der *„Infantin Maria"* ist der Fortschritt gegenüber dem des Infanten Don Carlos fühlbar (Prado). Die künstlerische Selbsterziehung ist in der Zwischenzeit gewachsen. Die Koordination, die selbständige Ausbildung der Teile, ist mehr oder weniger schon aufgehoben, Hauptakzente sind gesetzt, es ist bereits etwas von der Tonbewegung des großen Velázquez spürbar. Fast schattenlos ist das Gesicht, die verkürzte Wange ist heller als die unverkürzte, sodaß die Nase um ein paar Töne dunkler vor ihr steht.

Der *„Hofnarr Pablillos de Valladolid"* (Prado). Velázquez ist dem Modell gegenüber nun freier geworden. Die Begrenzungslinien sind weicher, mehr aufgelöst, er bringt schon den Schnurrbart als Farbwert, unbekümmert um die Zeichnung der Oberlippe, und das Unterlid läßt er weich überfließen. Die Nase führt unmerklich in den Ton der rechten Wange hinein, dasselbe gilt von der weißen Golilla in ihrer Beziehung zum Hintergrunde. Über dem rechten Auge erscheint ein breit hingesetzter Pinselstrich, dazu bestimmt, das Auge zurückzutreiben. Das scheitellose, fettglänzende Haar ist freilich noch eine zu schwarze, begrenzte Masse, zu wenig von Luft und Licht erfüllt.

Der *Kopf des Prinzen Baltasar Carlos zu Pferd.* Velázquez sieht konzen-

trierter, und darum haftet unsere Aufmerksamkeit nicht mehr wie zuvor an den einzelnen Formen. Man kommt nicht los von dem dominierenden Blicke des linken Auges, dessen Farbe allerdings noch scharf dasteht und dessen Pupille noch zu linear begrenzt ist. Aber der Nasenkontur ist nicht mehr betont, so gut wie weggeschmolzen ist er, man kann fast von einem einzigen Tone sprechen. (Später hätte sich Velázquez von der Schattenzeichnung des Hutes auf der Stirne frei zu machen gewußt.)
In dem Kopfe des *Zwerges Sebastián de Morra* vor der Jahrhundertmitte ist schon eine größere Klarheit der Gesamtheit erreicht, der Kopf ist fast aus einheitlichem Gusse.
In dem Kopfe des *Hofnarren de Austria* fließt der Wangenkontur in den malerisch gelösten Schnurrbart, und dieser hat seine gegenständliche Einzelexistenz so gut wie verloren. Mit geringen Mitteln ist hier schon viel mehr gesagt, die Sprache des Künstlers ist knapper geworden. Das Ohr, fast ein Nichts an Einzelform, ist nur als abstrakte Form berücksichtigt, es ist in hellstes Licht getaucht, im Tone geht es mit dem der Halskrause zusammen.
In dem *Kopfe* des *Antonio el Inglés* und in dem des *Idioten von Coria* hat sich die Erkenntnis durchgerungen, daß die Masse die Einheit bildet, die durch die Wiedergabe der Details zerstört würde. Es ist eine zur einheitlichen Einheit zusammengezogene Masse von impressionistischer Wirkung, das Plastische ist hier schon geschwächt, gedämpft, die Tonunterschiede bei einheitlicher Lichtbehandlung verraten fast nur noch dem Kennerauge, um wieviel mehr etwa eine Form vor der anderen steht. Antonio el Inglés und el Bobo de Coria stammen sicherlich aus der Zeit der „Hilanderas".

6. INNOZENZ X. (1650)

„Vielleicht das beste Papstporträt des Jahrhunderts", sagt Jakob Burckhardt (Rom, Palazzo Doria). Uns dagegen scheint das Papstbildnis ein Hauptstück der Menschenmalerei des Abendlandes überhaupt zu sein[1]). Eigenartige Fügung des Schicksals, daß der große Velázquez gerade diesen Mann auf dem Stuhle Petri malen mußte, über den die Geschichte nicht viel zu melden weiß und der in einem Armensarge unter dem Jubel Roms beigesetzt wurde[2]). Wie schon früher einmal erwähnt, konnte nur ein Spanier den Papst so darstellen, in dieser harten und sondernden Stellung zu Mensch und

---

[1]) Vgl. dazu Marco Boschini a. a. O., S. 56.
[2]) Vgl. Cas. von Chledowski: „Rom. Die Menschen des Barock". München 1912, S. 264, dazu Leop. von Ranke: „Die römischen Päpste in den letzten vier Jahrhunderten". Leipzig 1874, Bd. III, S. 33.

Welt. Zu allen Zeiten wird man den Naturalismus bewundern, der dieses Bildnis geschaffen hat. Der Papst atmet, hört und blickt, aber es wird eine Weile dauern, bis der Mund mit den fest zusammengekniffenen Lippen spricht. Diese Art spanischer Sachlichkeit und nüchterner Wirklichkeit scheint auch den Auftraggeber frappiert zu haben: „troppo vero", lautete sein kurzes Urteil.

Es ist eine der wenigen Sitzfiguren, die Velázquez gemalt hat; der 76 jährige Papst, den Kopf leicht zurückgenommen, aufrecht im Lehnstuhle, der dicht an die Wand mit dem straff gespannten Vorhange herangezogen ist. Unruhig sind seine graublauen Augen, lauernd und mißtrauisch, zur Seite geführt. Der eine Arm wölbt sich über die Lehne, der andere wird verkürzt dargestellt, und in die Finger ist leicht-vornehm ein Schriftblatt mit der Signatur des Hofmalers gelegt.

Auf *eine* Farbe ist das Bild gestimmt, auf Rot. Krapp ist der Schulterkragen, in rotes Geriesel sind seine Knöpfe eingetaucht, und über dem Rot stehen Lasuren aus Zinnober, Weiß und Blau. Auch das Kardinalbiret hat die Farbe des Schulterkragens erhalten. Dunkelrot sind dann die Rücklehne und der Vorhang gemalt, weiß ist natürlich die Albe, nach der Seite zu hat sie einen warmen gelben Ton. Der Batistkragen ist auf der einen Seite silbrig wie die Farbe des Bartes gehalten, auf der anderen schimmert das Rot des Schulterkragens durch. Der Schatten der rechten Hand, deren Finger ursprünglich mehr gekrümmt waren, ist grünlich-grau, und grünliche Töne enthält auch die Querleiste des kostbaren Poltrone. Überraschend ist das rötliche Inkarnat des Papstes. Das Licht ist einheitlich geführt, bindet die Töne, hat die Konturen weggeschmolzen, und der Schmelz fließt in das Ganze über. Keine koordinierten Werte mehr, es erfolgt ein Zusammenfassen zu einer lebendigen Einheit, es findet eine Vereinheitlichung mit einzelnen Pointen statt, *ein* Hauptakzent, alles ist ihm untergeordnet.

Man muß das Porträt des Velázquez unmittelbar mit der *Terrakottabüste Innozenz' X.* aus der Schule Berninis vergleichen, die sich in demselben Raume des Palazzo Doria in nächster Nähe befindet und die wir hier zum erstenmal veröffentlichen (Abb.). Da wird man nun gleich den Unterschied zwischen der Begabung des Velázquez und der des römischen unbekannten Bildhauers sehen. Die Büste ist ohne Zweifel ein glatter Abklatsch der Natur, ohne alle Geistigkeit, stumpf ist der Ausdruck des Kopfes. Ein altes, faltiges Gesicht, gewöhnliche Züge, eine dicke, vorstoßende Nase, der Bart setzt unter den Lippen, das Kinn freilassend, an, die lockigen Haare vereinen sich. Viele Detailformen.

Einige Jahre vor dem Gemälde des Velázquez hat auch Bernini den Papst

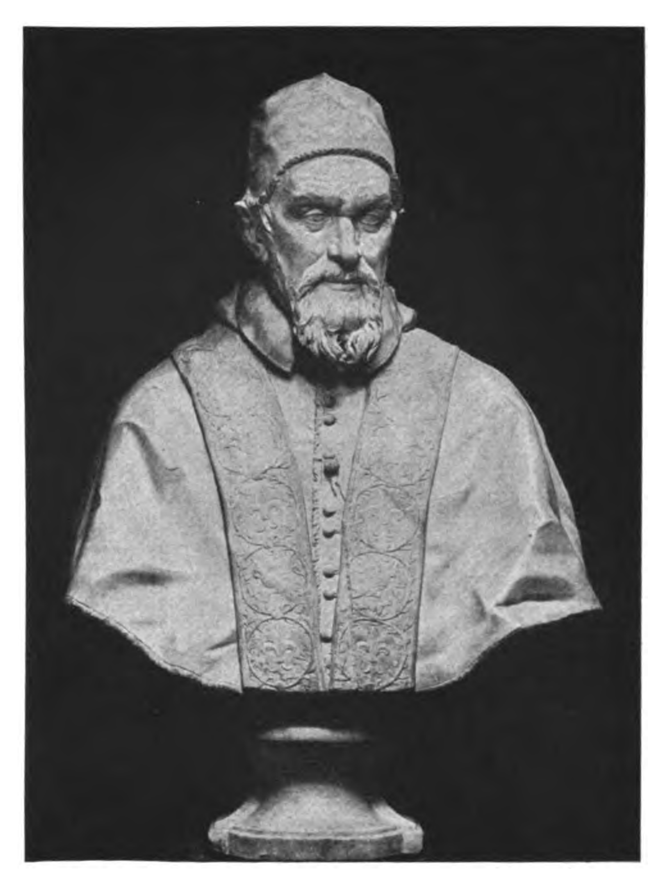


Schule Berninis, Terrakottabüste Innozenz X., Rom, Palazzo Doria

modelliert (Abb.). Selbst Bernini gegenüber müssen wir die geistige Überlegenheit des Velázquez feststellen. Bernini hat die patriarchalische Würde nachdrücklich betont, er ist auch mehr von Einzelheit zu Einzelheit vorgegangen, und man vermißt die ungeheure Intelligenz und Sachlichkeit des Spaniers.

Von diesem Papstbildnis gibt es in der Eremitage von Petersburg ein Kopf-Bruststück; wir halten es für eine Vorstudie alla prima. Es ist ganz un-

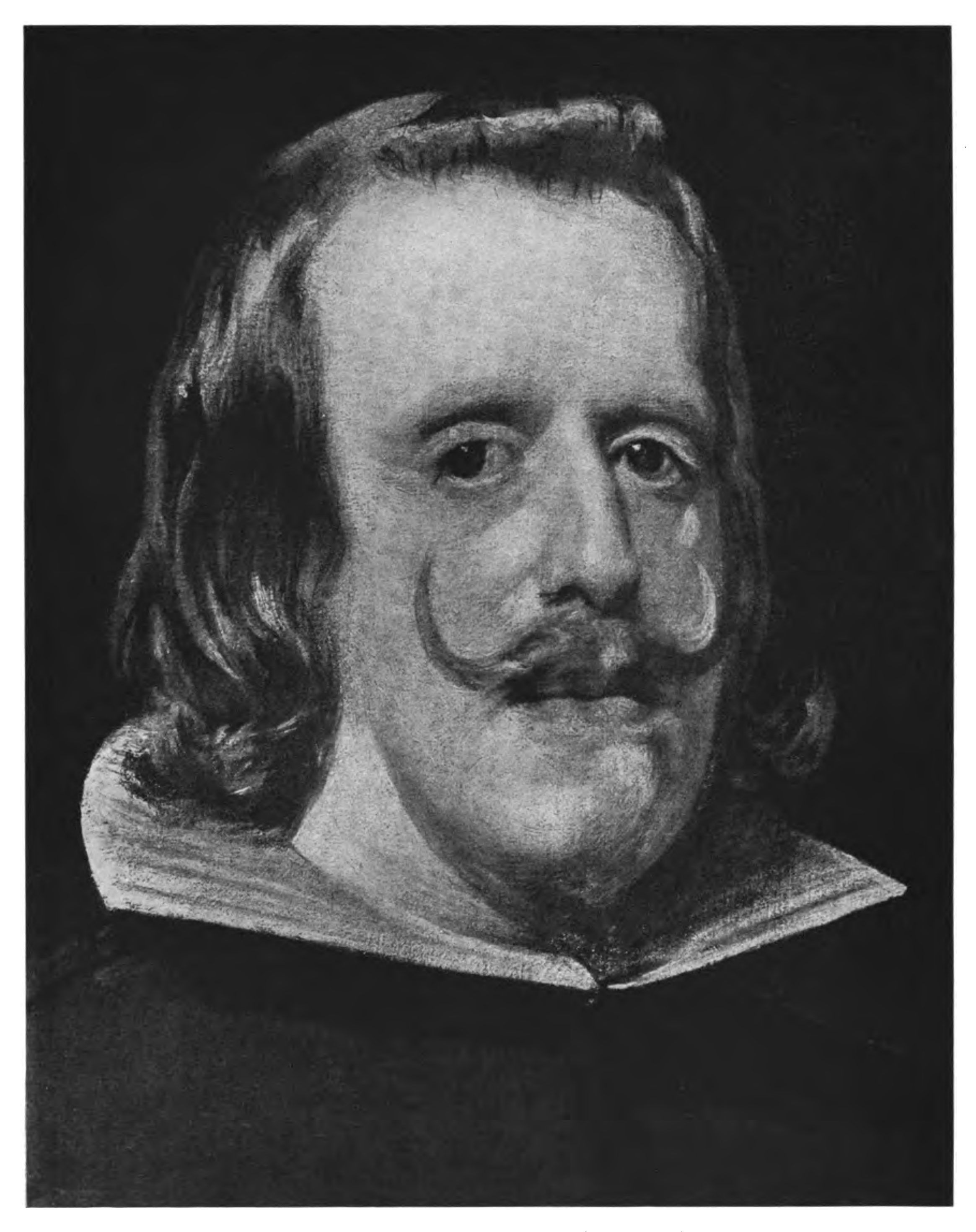
mittelbar nach dem Leben gemalt worden und wohl sehr rasch entstanden. Man fühlt die kräftige Handhabung des Pinsels, vielleicht aber auch eine gewisse Ängstlichkeit des Malers dem hohen Modelle gegenüber. Die Leinwand ist mehr mit Farbe gedeckt, dic Lichtrechnung ist anders. Unter dem linken Nasenflügel und im Mundwinkel sitzt ein helles Licht, das Ohr ist im Ansatze betont (Greco hätte die Spitze des Ohres betont). Die Oberlider fallen steiler als im römischen Bildnisse, das mehr geglättet erscheint und mehr Vortrag besitzt. Justi erklärt es für eine geistreiche Originalwiederholung, Beruete für eine Originalstudie, eine Meinung, der wir uns angeschlossen haben.



Bernini, Innozenz X., Rom, Palazzo Doria

7. DAS BRUSTBILD PHILIPPS IV. IM PRADO

Das große Wunder ist vollzogen. Aus dem Licht heraus ist die Form modelliert und so gehalten, daß sie zwar plastisch zu kurz kommt, fast wirkungslos wird, aber im höchsten Sinne malerisch geworden ist (Abb.). Diese Breite des malerischen Vortrages besitzt nur das ganz große Genie, wenn es ausgereift, im Alter abgeklärt ist und über einen ungewöhnlich reichen Formenschatz unumschränkt verfügt. Das große Genie denkt zuletzt mehr und mehr abstrakt, nur noch im Sinne der künstlerischen Mittel. Es ist eine Einheit im höchsten Maße vorhanden, keine Zusammenfügung von Einzelheiten mehr, das Ganze wurde zuerst erfaßt, die Teile ordnen sich ihm unter; wie Adolf von Hildebrandt sagt: „jetzt ist mir das Einzelne nur immer das Ganze an dieser oder jener Stelle".
Das Gesicht Philipps IV. ist gegen früher wenig verändert, fast dieselbe Art des Blickens und dieselbe Art der Schiebung der Lippen; nur ist das Fett im



Velázquez, Philipp IV., Prado (Ausschnitt)

Alter hinzugetreten sowie die übliche Senkung des Kinns. Der hochgeführte Schnurrbart entspricht der Mode der fünfziger Jahre, damals wurde auch das Haar lang bis auf die Golilla herab getragen. Gegenüber der geringen Veränderlichkeit des Modells hat sich der Künstler selbst ungeheuer gewandelt.

Ein Brustbild vor dunklem Grunde, den Händen weicht Velázquez aus. Der Rock ist mit breiten, schwarzen Pinselstrichen fast gegliedert wiedergegeben. Der Kopf entwickelt sich einfach aus dem gedämpften Weiß der Golilla heraus, ohne Schatten, alles ist scheinbar nur ein einziger Ton, aber mit zartesten Nuancen, vielfach gestuft. Der Lichtton der rechten Wange spielt in die Helligkeit der Nase und des Halses über, Unterlippe und Kinn sind tonig gebunden, so tritt die Anomalie der Kieferbildung wesentlich zurück. Der Kontur der Wange fließt in den Bart ein, und unter dem wimperlosen Auge sitzt ein Lichtfleck, damit die verkürzte Wange nicht versinkt, im Leeren untergeht. Das dunkelblonde, aufgewellte Haar hat sich mit Licht und Luft gefüllt. Die Figur hat Atmosphäre bekommen. Die Technik ist vereinfacht, man sieht kaum etwas von ihr, die Spuren der Arbeit sind verwischt. Es sind gleichmäßig glatte Flächen, weich verschmolzene Pinselstriche, jeder Pinselstrich und Farbfleck ist Leben geworden. Der Geist hat die Technik überwunden, jener Geist, der „dem inneren Auge des Malers, bevor er den ersten Pinselstrich auf die Leinwand gesetzt hat, das Werk vollendet zeigt" (Liebermann).

Es liegt die Versuchung nahe, solch einen Kopf des Velázquez mit irgend einem des großen Frans Hals, der mit unserem Spanier so oft zusammen genannt wird, zu vergleichen. Gerade die Münchener Alte Pinakothek bietet Gelegenheit dazu, da sie ein fast um die gleiche Zeit entstandenes Porträt besitzt, das des *„Willem Croes"* (um 1658). Der Gegensatz der Individualstile leuchtet ein. Bei Velázquez merkt man doch überall den Respekt vor der Würde des Menschenantlitzes, während bei Hals fast von einer Formenbrutalisierung gesprochen werden kann: die Formen an sich sind nicht nur unrein, sondern erscheinen zum Teil verstümmelt. Breit, mit einer unerhörten Kühnheit hingestrichene Pigmente; aus dem Lichte heraus ist dieser Halssche Kopf nicht modelliert wie der des Velázquez. Velázquez und Hals sind mithin schon Impressionisten, haben wenigstens die Erscheinung ins Impressionistische gesteigert, allein der Impressionismus des Velázquez macht Halt vor dem menschlichen Antlitze, er gibt nicht eine Zersetzung der Form, während sie Frans Hals gerade im menschlichen Kopfe mit besonderem Vergnügen bringt. Sieht denn erfahrungsgemäß das menschliche Auge die Dinge so, wie es Velázquez glaubhaft machen möchte? —

8. INFANTINNEN UND KÖNIGIN



Velázquez, Infantin Maria Theresia, Wien, Staatsgalerie

Wir haben eigentlich schon alles Wesentliche über den Spätstil gesagt, doch wollen wir der Ergänzung halber unsere formale Analyse noch auf einige weitere Bildnisse erstrecken. Das Porträt der „Dame mit den vielen Uhren und dem Taschentuche in der linken Hand“ stellt die *„Infantin Maria Theresia“* dar (Wien, Staatsgalerie), die künftige Gemahlin Ludwigs XIV.[1]); 1652 oder Anfang 1653 ist es entstanden (Abb.). Hier hat man nun wiederum Gelegenheit, eine Probe des malerischen Spätstiles zu genießen: das Flimmernde-Schimmernde, das Lockere-Aufgelöste; wie Blütenstaub sitzt die Farbe auf der feinkörnigen Leinwand. Stehend, legt die Infantin die eine Profilhand auf den Tisch mit der smaragdgrünen Decke, während die andere Enfacehand ein fürstliches Taschentuch hält, auf dem das hellste Weiß, ein kaltes Weiß, im Bilde ruht. Dieses Weiß geht in der Krinoline mehr ins Gelb über, und den gleichen Farbton wie das Taschentuch hat auch der Schulterkragen, der mit der Rüsche zusammen Brust und Hals deckt. Das Gesicht hat ein überraschend rötliches Inkarnat (Abb.), das Rot ist in den vielen Schleifen aufgenommen und auch an den langen Bändern, an denen die Prunkuhren, die die Infantin zu tragen liebte, hängen. Der Vorhang hat die Farbe der Tischdecke. Die starke Aufhellung der Palette nach der zweiten italienischen Reise zeigt sich hier noch einmal deutlich.

Die Infantin Maria Theresia hat mit Maria Anna von Österreich eine auf-

---

[1]) Vgl. Heinr. Zimmermanns grundlegende Untersuchungen: „Zur Ikonographie des Hauses Habsburg“ in: „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses“, Wien 1904, Bd. XXV, S. 183.



Velázquez, Infantin Maria Theresia (Ausschnitt)

fallende Ähnlichkeit, die die bisherigen falschen Gleichsetzungen ein wenig zu entschuldigen vermag. Das Bild im Prado zeigt die junge Königin; sie hatte sich als vierzehnjähriges Kind 1649 mit ihrem spanischen Onkel Philipp IV. vermählt. Die Figur ist überlebensgroß, die Haltung majestätisch, der Blick nicht suchend, sondern fest, ja starr, und man begreift, weshalb der Mund der jungen, lebenslustigen Wienerin einen so trotzigen und mürrischen Zug bekommen hat. Das Kostüm engt sie ein, nichts Starreres gibt es als diese Form der Krinoline. Immer wieder muß man bewundern, was Velázquez aus diesem Monstrum von Kostüm und aus dieser komplizierten Prachtfrisur mit den vielen kurzen Zöpfen, von denen jeder in einer Schleife endet und die alle eine Straußenfeder umrandet, gemacht hat. Schwarzer Rock, viel Rot und Rosa im Bilde, grauer Grund.

In das Reich von Licht- und Farbenfreiheit führt uns das Bildnis der *„Infantin Margarete mit dem Fächer“*, die 1651 geboren war und sich 1666 mit



Velázquez, Infantin Margarete mit Muff,
Wien, Staatsgalerie

ihrem Onkel, dem Kaiser Leopold I. von Österreich, vermählte. Das Wiener Porträt zeigt sie in ihrer frühesten Jugend. Es gibt nichts Lieblicheres als diese spanisch-deutsche Prinzessin mit dem blonden Haare, den dunkelblauen Augen, dem kleinen Näschen und den vollen Wangen. Silber und Rosa im Kleid flimmern vereint, und das Türkisblau der Decke geht tonige Bindungen mit dem breit behandelten Vorhange ein. Velázquez hat die Infantin öfters gemalt. Zeitlich folgen zwei Bilder in Wien und in Madrid; das jüngst entdeckte der *„Infantin mit dem Muff"* verdient besondere Aufmerksamkeit (1659) (Abb.). Das Bild im Prado ist am spätesten gemalt, die Infantin war hier 9 Jahre alt, und es ist das letzte Bildnis, das der Meister von ihr gemacht hat. Aus der Vergleichung mit dem neu gefundenen Werke bestätigt sich die alte Vermutung, der Kopf sei nicht mehr vom Meister selbst beendet, sondern nach seinem Tode von fremder Hand übermalt worden. Trotzdem hat dieses Bildnis die herrlichsten Qualitäten, aber nur das kennende Auge vielleicht vermag den Reiz der Harmonie von Rosa, Rot und Silber zu empfinden, die Nuancen der Nuancen, und wie noch der einzelne Farbwert eine ganze Skala bildet. Im Kostüm ein vollkommen aufgelöster Lichtstil.

Indessen eilen wir, von diesem späten Einzelbildnisse der Infantin zu jenem Meisterwerke selbst zu kommen, in dem sie die Hauptfigur ist, zu den „Meninas".

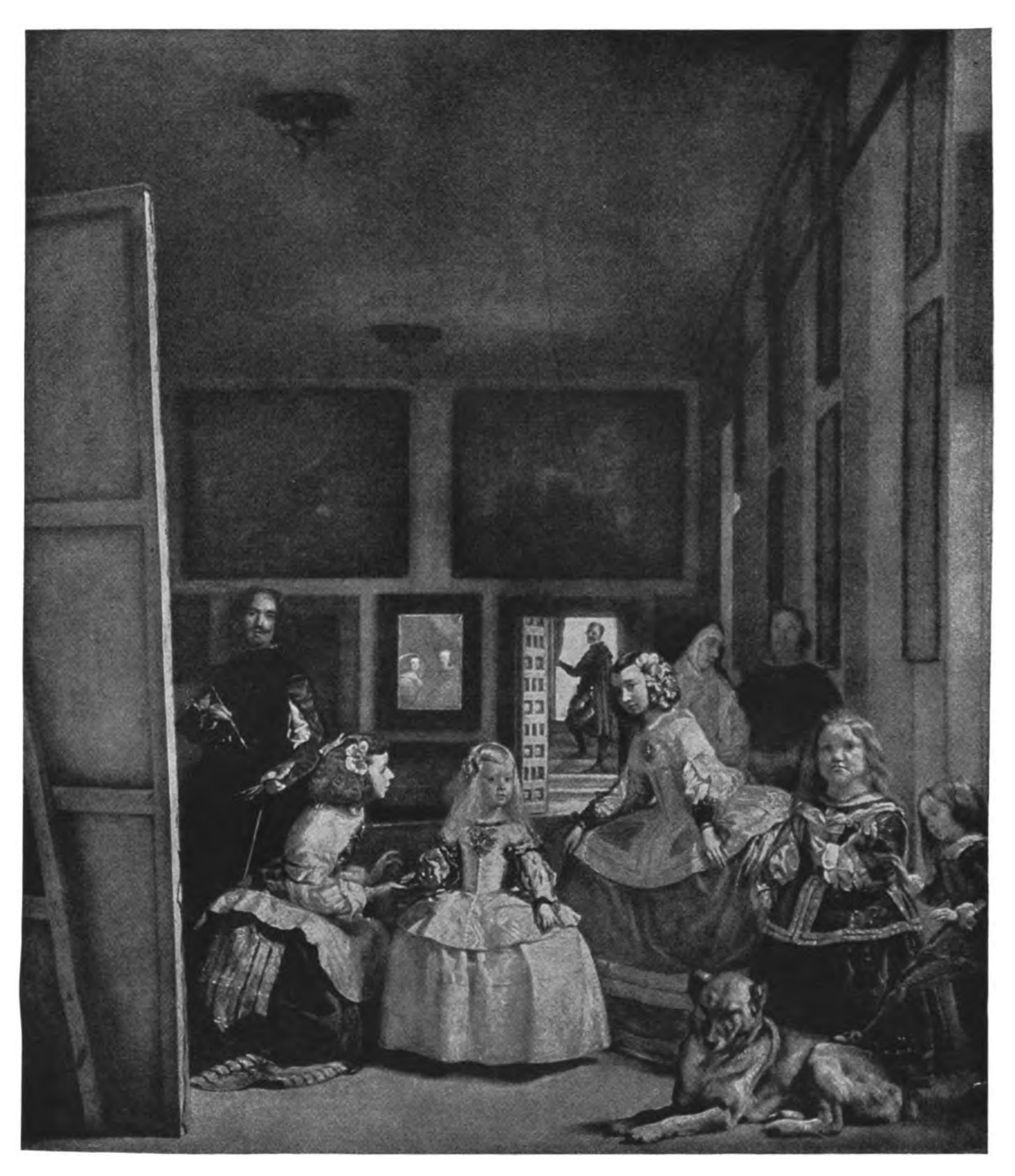
„Die Edelfräulein“: eigentlich paßt der Name als Bildtitel nicht, sie sind mehr nur Nebenfiguren, und wenn man den Inhalt des Bildes zusammennimmt, versteht man gut die ursprüngliche Bezeichnung der alten Inventare: „Die Familie“ (Abb.). Die Komposition geht bewußt von der fünfjährigen Infantin Margarete als Hauptfigur aus, ihr leisten Meninas Dienste; die eine von ihnen, Doña María Agostina Sarmiento, überreicht knieend ein Wasserkrüglein (Búcaro), und die andere, die Gräfin Isabel de Velasco, macht ihren Knix dazu. Diese Dreiergruppe wird erweitert durch Aufnahme der zwei Zwerge, der rhachitischen María Bárbola und des proportionierten Nicolasico Pertusato; er setzt seinen Fuß auf den Rücken des Hundes, der sich vorn niedergelassen hat und eingeschlafen ist. Im Mittelgrunde sieht man die Ehrendame Doña Marcela de Ulloa neben einem Guardadamas, und auf der entgegengesetzten Seite, mehr nach vorn gezogen, erscheint der Maler des Bildes, stehend, mit der Palette, auf der die Farben aufgesetzt sind, dem Malstocke in der Linken und einem langen Pinsel in der Rechten. Vor ihm zeigt sich eine Leinwand, die an eine Staffelei gestellt ist. Endlich wird in der Tiefe des Hintergrundes der Aposentador, der Hausmarschall der Königin, Don José Nieto, sichtbar. Das sind die 10 Figuren des Bildes.

Die erste Kompositionsfrage bezog sich auf die Infantin mit den Edeldamen[1]); es war die Hauptgruppe, und sie mußte als solche zur Geltung gebracht werden. Die Aufgabe war nicht leicht, das Kind, eine der kleinsten Figuren, in einen so großen und mächtigen Luftraum zu stellen. Der Gefahr, es könne eine untergeordnete Rolle spielen, begegnet der Maler dadurch, daß er es nahe an den vorderen Bildrand bringt, en face, und volles Sonnenlicht durch ein hohes Palastfenster darauf strömen läßt; man sieht nur ein Stück des Fensters und des zurückgeschlagenen Halbladens. Das konzentrierte Licht wäre gefährdet, wären nicht die Läden der drei folgenden Fenster in der sich stark verkürzenden Seitenwand geschlossen, nur das fünfte ist offen gelassen. In die rückwärtige Wand sind zwei schwere, echt spanische Feldertüren eingeschnitten; eine von ihnen ist geöffnet, so kann der Blick aus dem Binnenraume hinauseilen. Hier zeigt sich nun die am weitesten zurückstehende Figur des Hausmarschalls. Man mache sich den Größenunterschied klar: sie ist nicht einmal halb so groß wie der Zwerg am rechten Bildrande; sie müßte in der Tiefe des Grundes untergehen, wenn sie nicht als Dunkelheit vor die größte Helligkeit im ganzen Bilde gestellt und außerdem nach

---

[1]) Das „Diccionario de la Real Academia de España“. Madrid 1726, S. 39, definiert: „Menina = la señora que desde niña entraba a servir la reina en la clase de damas, hasta que llegaba el tiempo de ponerse chapines“.

den Regeln des goldenen Schnitts eingeordnet wäre. Zwischen den Türen, mit dem Türsturze ausgerichtet, zeigt sich ein schwarz gerahmter, blind gewordener Spiegel, in dessen oberer Ecke ein Stück des roten Vorhangs sichtbar wird: in dem Spiegel spiegelt sich das Königspaar. Maria Anna hat kurzes, bis auf die Schulter reichendes Haar mit einer weißen Straußenfeder, und der König, barhäuptig, mit der Golilla, trägt einen schwarzen Rock. Die beiden Wände schmücken einfach gerahmte Ölbilder (nach Palomino Szenen aus den Metamorphosen des Ovid), und in die stark fallende Stuckdecke sind zwei Rosetten zur Aufnahme der Ketten für die Beleuchtungskörper eingelassen. Man muß den Abstand der Decke vom Scheitel der Infantin gefühlsmäßig erfassen, messen kann man ihn nicht.
Velázquez hat das Verhältnis der Figuren zum Raume in einem neuen, ganz einzigartigen Sinne empfunden. Er hat in den Raum eine Luft- und Lichtmasse ausgegossen, die allein die Figuren zusammenhält. Der Laie kann sich keine Vorstellung von dem Wunder machen, das sich hier vollzieht. Selbst das gebildete Auge wird sich für diese Toneinheit, die zugleich eine besondere Tonschönheit ist, erst empfänglich machen müssen; es braucht Zeit, bis es die feinen, unendlich feinen Tonschwingungen zu sehen imstande ist, wir meinen die Unterschiede der einzelnen Töne zueinander in ihren Helligkeitsgraden, und wie sie sich zum Lichte hin steigern. In eine Formel kann man das optische Phänomen nicht fassen, und der Wissenschaftler kann nur soviel sagen: es handelt sich um einen vollkommen malerischen Stil, der die Einzelform nur teilweise, nicht völlig zur Auflösung bringt. Wie ein Hauch sind die blonden Haare der Infantin, gleich Blütenstaub ist der Schulterkragen der knieenden Menina gemalt. Grünlich-silbrig-grau ist der Gesamtton, da und dort erscheint noch ein Rot; man sehe sich die gemalte Palette im Bilde daraufhin an!
Niemand soll sich darüber täuschen lassen: so vollkommen auch die Toneinheit des Bildes ist, die figurale Fügung befriedigt nicht völlig. Man wird den Eindruck des Zusammengestellten nicht ganz los, und offenbar können all diese Personen nicht auf einmal Modell gestanden haben. Kein menschliches Auge wird in Wirklichkeit diesen Raum mit seinen vielen Figuren, mit so viel Licht und Farbe gefüllt, auf einmal einheitlich in sein Gesichtsfeld aufnehmen können.
Diese Meinung erhält sich, wenn man die Frage nach der Entstehung des Bildes prüft. Man sagt gewöhnlich, Velázquez sei damit beschäftigt gewesen, das königliche Paar zu malen, das unmittelbar vor ihm an der Stelle gesessen habe, von der aus wir in das Bild der „Meninas“ schauen. Während einer Pause sei die Infantin „zur Milderung königlicher Langweile“ mit



Velázquez, Las Meninas, Prado

ihrem Hofstaate hereingebeten worden, der König habe die Prinzessin, die Hofdamen, die Zwerge und den Hund vor Augen gehabt, links seinen Hofmaler, der eben von der Staffelei zurückgetreten sei, um sein Modell nochmals zu betrachten. Das königliche Paar habe sich selbst im Spiegel gesehen und all die Figuren, die wir im Gemälde des Prado vor uns erblicken: die von rückwärts dargestellte Leinwand würde dann das Bildnis des königlichen Paares enthalten[1]). Palomino hat diese Meinung vertreten, und Justi hat die Genesis des Werkes, wie uns scheint, etwas zu akademisch entwickelt. Andere meinen, die gespannte Leinwand, auf deren Rückseite wir blicken, sei die, auf die auch die „Meninas“ gemalt worden seien.
Beide Lösungsversuche erscheinen uns zu kompliziert, um künstlerisch richtig und glaubwürdig zu sein[2]). Wir wollen denjenigen, die an der Theorie des Doppelbildnisses festhalten, nicht allzu schroff entgegentreten; aber gegen die Annahme, Velázquez male die „Meninas“ auf der Leinwand im Bilde, spricht folgende einfache Erwägung: der Maler hätte sich alsdann eines Spiegels bedient, der parallel mit der rückwärtigen Saalwand aufgehängt, eine so ungewöhnliche Größe hätte besitzen müssen, wie sie damals wohl nicht hergestellt werden konnte. Gibt man aber auch diese Möglichkeit zu, so wäre Velázquez ein Linkshänder gewesen, und auch die knieende Menina hätte mit der linken statt mit der rechten Hand ihr Wasserkrüglein der Infantin gereicht. Das ist aber natürlich unmöglich anzunehmen.
Wir meinen: Velázquez malte sein großes Bild etwa von der Stelle aus, wo der Betrachter heute vor dem Originale im Prado zu stehen pflegt. Während seiner Arbeit besuchte ihn das Königspaar, von dem Palomino ausdrücklich berichtet, daß es „häufig bei der Arbeit zuzuschauen pflegte“; ein Zufall fügte es, daß es sich im Spiegel reflektierte und daß den Maler die momentan beobachtete Impression so reizte, daß er sie auch in seinem Werke festhielt. Sich selbst hat er nur nachträglich darum in das Bild gestellt, um sich als Autor auszuweisen und weil er glaubte, er gehöre mit zur königlichen Fa-

---

[1]) Nach Justi und Loga ist ein solches Doppelbildnis weder vorhanden noch literarisch gesichert.

[2]) Die Frage nach der Echtheit der farbigen Skizze (für die Justi eintritt) bei Mr. Ralph Bankes in Kingston Lacy können wir hier nicht untersuchen, da wir sie nicht zu Gesichte bekamen und auch eine Photographie nicht zu beschaffen war. Nur soviel sei bemerkt: wenn auf dieser Skizze der Maler Velázquez den Santiago-Orden, der ihm damals noch gar nicht verliehen worden war, als er die Meninas malte, sondern den er erst am 27. November 1659 erhielt, wirklich trägt, so muß das natürlich bedenklich machen; vgl. Val. von Loga: „Las Meninas. Ein Beitrag zur Ikonographie des Hauses Habsburg“, in: „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses“. Wien 1909, Bd. 28, S. 170; dazu D. Juan Agustín Ceán Bermúdez: „Diccionario historico de los mas ilustres Profesores de las bellas Artes en España“. Madrid 1800, Bd. V, S. 172, und Fr. Waagen: „Galleries and Cabinets of Art in Great Britain“, London 1857, S. 381; dazu Franc. R. de Uragón: „Diego Velázquez en la Orden de Santiago“ in: „Revista de Archivos“. Madrid 1899, S. 258.

milie, der er viele Jahrzehnte als Hofmaler und Hofbeamter gedient. Die gemalte Leinwand wäre also die Leinwand des wirklichen Bildes, die er nur herumgedreht hätte, um sie auch formal auszuwerten.
Das Bild ist eines der Hauptwerke der spanischen Malerei und von rein spanischem Geiste erfüllt. Palomino mag das letzte Wort hier haben: „Nichts gibt es an ihm, was man nicht bewundern müßte“ („dexando en ella mucho que admirar“)[1]).

10. DIE HILANDERAS

Die „Meninas“ sind noch übertroffen, die Form ist noch breiter und aufgelöster, der malerische Stil feiert in dieser klassischen Komposition seinen letzten und vollsten Triumph. Was für Raffael und die italienische Kunst „die Schule von Athen“ bedeutet, bedeuten für Velázquez und die spanische Kunst die „Hilanderas“. Es ist ein Wachsen des Stiles überhaupt, ein noch höherer Begriff von geistiger Klarheit entfaltet sich, der sich freilich im 17. Jahrhundert im Sinne vollendeter malerischer Unklarheit und Verunklärung ausdrückt (Abb.).
Rein inhaltlich besteht ein Gegensatz zu den „Meninas“. Die „Meninas“ müssen als Hofbild, als Repräsentationsstück bezeichnet werden, ein Fabrikbild sind die „Hilanderas“, und zwar das erste, das überhaupt gemalt wurde. Indessen täusche man sich nicht, mit „sozialistischen Ideen“ hat das Werk als solches nichts zu tun[2]). Es ist rein aus artistischen Erwägungen heraus entstanden: der mit Staub, Licht und Luft gefüllte Fabrikraum war für des Malers Auge eine unerhörte Impression. Der Inhalt spielt als solcher kaum eine Rolle, nur zufällig hat diese Szenerie die Impression des Velázquez erzeugt. Wie Max Liebermann mir einmal schrieb: „die äußere Natur ist nur die Anregerin der Phantasie, sie schafft der Gelegenheit das Werk, dessen Form a priori in jedem Künstler ruht. Goethe sagt mal, daß die Form eines Gedichts vor seinem Inhalte in ihm sich offenbarte, und ich glaube, so ist jede Kunst geschaffen: der Künstler entledigt sich der Form, die sich zur Gestaltung drängt. Die innewohnende Form ist daher die Hauptsache, und der Inhalt nur insofern von Bedeutung, als er der Form günstig ist“. Angewandt auf Velázquez dürfen wir sogar behaupten, die Form für die Spinnerinnen „ruhte“ in Velázquez, seitdem er in Rom „die Schule von Athen“ gesehen hatte.

---

[1]) Vgl.: „Vidas de los Pintores y Escultores españoles“, a. a. O., S. 510.
[2]) Vgl. Herm. Cohen: „Ästhetik des reinen Gefühls“. Berlin 1912, Bd. II, S. 397: „Und dieses Werk höchster Schönheit ist das erste Fabrikbild, das gemalt worden ist. Der spanische Hofmaler hat diese Bedeutung in der Geschichte des Sozialismus“.





Velázquez, Las Hilanderas, Prado

Der Raum stellt das Innere der Wandteppichfabrik in der Calle de Santa Isabel von Madrid dar; Teppiche sind an den Wänden des rückwärtigen, durch zwei Stufen erhöhten Saales aufgehängt, eintretende Damen besichtigen sie. Im tiefer liegenden Vordergrunde sieht man die ersten Herstellungsarbeiten, Frauen, von denen die eine das Spinnrad dreht, die andere Garn abhaspelt. Der Rückfigur mit dem prachtvoll weich modellierten Nacken antwortet die Frontalfigur der Spinnerin, und während auf dieser Seite eine Frau nach vorn schreitet, den Vorhang zurückzunehmen, geht im gleichen Augenblicke schräg durch die Tür herein ein Mädchen nach der Tiefe zu, sie trägt einen Korb mit beiden Händen. So kommt eine Diagonalbewegung zustande, verstärkt wird sie durch die Haltung der sitzenden Rückfigur: wie ein Richtungsweiser befindet sie sich im Bilde, auf ihr ruht alles Licht, und das Auge sieht die Helligkeiten hier mit den stärksten Helligkeiten des Grundes zusammen. Das knieende Mädchen in der Mitte wird durch das Halbdunkel fast verhüllt. Velázquez hat ganz momentane Impressionen festge-

halten: die Haspel dreht sich, das Spinnrad surrt, seine Speichen werden unsichtbar, seine Kreisform löst sich auf, und der Rand erscheint bald dicker, bald dünner, je nachdem die Lichter sitzen. Das Licht hat einen vollen Sieg über die Form errungen, sie ist mit der Umgebung völlig verwoben. Nur mit Mühe vermag das Auge zwischen den eintretenden, wirklichen Figuren und den gemalten des Teppichs zu unterscheiden. Luft und Licht bewirken hier, daß es in allen Ecken und Winkeln im Raume lebendig, unendlich lebendig wird. Optische Schauspiele von dieser Art kennt die italienische Malerei nicht. Über der Schönheit des Lichtstils vergißt man fast die Farben; denn sie sind alle im Tone gedämpft, erfaßt, erfüllt von dem durch den Raum unendlich hindurchflutenden Lichte. Man sieht zwei warme Rot im Vorhange und im Rocke der knieenden Arbeiterin, zwei Braun, im Rocke der Frau, die den Vorhang zurückschlägt, und in der Taille des eben eintretenden Mädchens; ein Grün im Rocke der schönnackigen Frau mit dem verlorenen Profil.
Wir beschließen unser Kapitel über Velázquez und meinen, er durfte sich nicht nur als Bahnbrecher einer neuen Kunst, sondern auch als ihren Vollender betrachten.

IV. RIBERA

1588—1652

Ribera ist 11 Jahre älter als Velázquez und hat ihn um 2 Jahre überlebt. Er ist einer der wenigen spanischen Maler, die dauernd außerhalb der Heimat geschaffen haben. Indessen war Neapel, wohin er vor 1616 kam, gleichsam selbst ein Stück von Spanien als Sitz des spanischen Vizekönigs. Dort hat er sich seine Modelle geholt, die immer Spanier, nie Italiener waren. Für seine Abstammung ist es bezeichnend, daß er nicht allzu lang nach fremden Meistern Umschau hielt. Es ist selbstverständlich, daß ihm nach Ribalta, seinem ersten Lehrer in Valencia, unter den älteren Künstlern Caravaggio am nächsten stehen mußte. Auch Correggio, Tizian und Tintoretto hatten ihm manches zu sagen; allein er hat doch sehr rasch sich selbst gefunden und ist dann unabhängig von den anderen seinen eigenen Weg ruhig weiter gegangen. Mit Stolz bezeichnet er sich bis zuletzt auf seinen Bildern als Spanier. Ein Genie wie Velázquez ist er nicht gewesen, aber ein bedeutendes Talent, von Velázquez besonders geschätzt, der von ihm einmal sagte: „In Kraft und Schönheit des Pinsels läßt er alle hinter sich". Der neapolitanischen Kunst hat er für lange Zeit ihre Signatur gegeben, und er hat mehr Nachahmer als Schüler hinterlassen, so daß es oft nicht leicht fällt, die Spreu vom Weizen zu sondern.

Er ist der geborene Realist und Hell-Dunkelmaler. Von einer reichen Instrumentierung an Hell und Dunkel darf man jedoch kaum bei ihm sprechen. Sein Wirklichkeitsbedürfnis ist insofern von besonderer Art, als er in alle Tiefen der Häßlichkeit geht und mit spürbarer Wollust das Schreckliche und Grausame darstellt, wie Sandrart sagt: „er mahlet gern abscheu- und erschreckliche Sachen". Man spürt bei ihm zu sehr das Modell, er ist nicht frei von der Natur geworden, ist an ihr hängen geblieben. Das Schöne liebt er nicht, der Ausdruck gilt ihm mehr als das Schöne. Wenn er einen Mund zeichnet, so ist es für ihn selbstverständlich, daß er ihn sich weit öffnen läßt: man soll das Gebiß bis zu den letzten Backenzähnen, sowie die

schwere Zunge mit dem Zäpfchen deutlich sehen. Findet sich gar eine behaarte Warze am Kinn, so wird auch sie mit aller Genauigkeit wiedergegeben. Auch er bringt nur einen Teil der Welt, ihre Fülle und Unerschöpflichkeit hat sich auch ihm nicht erschlossen, und in dieser Einseitigkeit verleugnet er nicht seinen Ursprung. Er hat nur wenige, aber gute Gedanken gehabt, er komponiert nicht mit vielen Figuren, nicht mit erregten Massen. Er ist einer der ersten Spanier, die für die vervielfältigenden Künste Interesse empfanden und selbst zur Radiernadel gegriffen haben. Doch mit anderen Graphikern verglichen, betätigt er sich in dieser Art nur episodisch, und für seine Person vertrat er sicherlich im großen und ganzen den echt spanischen Standpunkt: was nicht auf den Altar zu stehen komme oder irgendwie zu ihm gehöre, liege eigentlich außerhalb der künstlerischen Domäne.



Ribera, Reuiger Petrus

Er ist der Heiligenmaler schlechthin, aber seine Kunst hat viel Erdgeschmack. Er bringt den nackten senilen Körper, stellt den Büßer und Anachoreten dar und ist der Gestalter von Martyriumsszenen, besser gesagt der Märtyrereinzelfigur. Diesen drei Themen begegnet man bei ihm immer wieder. Er hat einzelne Typen neu geprägt, an ihnen zeitlebens festgehalten und sie in gewissem Sinne auch einer höheren Vergeistigung entgegengeführt. Allein seine physiognomische und psychologische Armut wirkt oft peinlich. Seine Lieblingsheiligen sind Hieronymus und Bartholomäus gewesen, dazu tritt Andreas, der Fischer vom See Genezareth, dessen Gebeine in



Ribera, Hieronymus, die Posaune des Jüngsten Gerichts vernehmend (B. 4)

der Nähe von Neapel, in der Krypta des Domes von Amalfi, verehrt wurden und wundertätig gewesen sein sollen[1]).
Es empfiehlt sich, die frühen Darstellungen mit seinen Lieblingsheiligen an erster Stelle zu behandeln.

1. HIERONYMUS

Die Radierung des *„Heiligen Hieronymus“* vom Jahre 1621 (B. 5) vertritt den Anfangsstil und ist das Gegenstück zum „Reuigen Petrus“ (B. 7). Ribera hat hier eine bisher kaum bekannte Szene der Hieronymuslegende künstlerisch gestaltet, sie ist zugleich charakteristisch für die Neigung des Spaniers zum Metaphysischen und Eschatologischen überhaupt. Er bringt das Motiv, wie Hieronymus die Posaune des Jüngsten Gerichtes vernimmt; der Heilige sah sie oftmals über sich schweben, und er schreibt von ihr: „Man mag lesen, schlafen, schreiben oder wachen, — immer erschallt jene schreckliche Trompete im Ohr: Erhebt Euch, Ihr Toten, kommt zum Gericht“[2]). Frei und flott ist diese frühe Schöpfung, sie hat nichts Befangenes, die Strichführung ist sicher. Der greise Heilige sitzt im Freien vor einer Felswand, in einer Einöde[3]), an einem Steintische, auf dem eine Pergamentrolle ausgebreitet ist. Der Ellenbogen ist aufgestützt, der eine Unterarm steht fast senkrecht, während der andere horizontal die Brust überschneidet. Hochgestellter Fuß, leicht zurückgeführtes Haupt, die Augen blicken nach oben. Von dem Engel sieht man nur die Arme und Hände, die die Trompete halten. Ausgedehnte Draperie, die Diagonale hat die Hauptführung, die man hier als Linie der Ekstase bezeichnen möchte. Große diagonale Schraffuren begleiten die Haltung des Körpers, am oberen Bildrande sind horizontale Linien, und im übrigen sieht man viel punktartige Strichelchen. Der Heilige, der

---

[1]) Aug. L. Mayer ist der Biograph Riberas, vgl. „Jusepe de Ribera“. Leipzig 1908; II. Auflage Leipzig 1923; dazu die grundlegenden Arbeiten von Elias Tormo in: „Boletín de la Sociedad Española de Excursiones“. Madrid 1916, Bd. XXIV, S. 11, und W. Rolfs: „Geschichte der Malerei Neapels“. Leipzig 1910.
[2]) Der lateinische Text lautet: „Igitur, sive leges, sive dormies, sive scribes, sive vigilabis, Amos tibi semper buccina in auribus sonet“; vgl.: „Regula Monachorum ex scriptis Hieronymi collecta. S. Eusebii Hieronymi Opera omnia. Vallarsii et Maffaeii“. Parisiis 1846, Bd. X, Cap. 23, S. 375, und Bd. XI, Cap. 30, S. 417: „De consideratione extremi diei judicii“: „Semper tuba illa terribilis vestris perstrepat auribus: Surgite, mortui, venite ad judicium“.
[3]) Bei Hieronymus ist mit der Einöde die Wüste von Chalcis gemeint, in der er ein strenges Bußleben führte, die Heiligen Schriften studierte und die hebräische Sprache erlernte; für den Aufenthalt in der Wüste werden im allgemeinen die Jahre 375—377 angenommen. — Es muß einmal die Frage in großem Zusammenhange untersucht werden, warum die Malerei des Barock das Einsiedlermotiv so stark bevorzugte, obgleich das 17. Jahrhundert keinerlei Eremitentum neu hervorgebracht hat. Würde man antworten, aus einem Kontraste heraus zu der starken Verweltlichung der zeitgenössischen Kultur, so würde man die Spanier damit gewiß nicht treffen.



sich duckt, kommt noch nicht frei heraus, die Zeichnung des mit dem Mantel zugedeckten Knies ist verunglückt.

Ribera muß bald darauf, vielleicht 1 Jahr später, denselben Vorgang nochmals radiert haben (B. 4); die Situation im allgemeinen ist nicht viel anders als zuvor (Abb.). Die Fläche ist mehr besetzt und malerisch reicher geworden, die Licht- und Schattenwirkungen sind kräftiger und bewußter, und die Sitzfigur — es ist fast dasselbe Modell, nur der Kopf hat einige Änderungen erfahren — ist deutlich in die Hauptrichtung der Diagonale gebracht. Der grinsende Totenschädel mit dem zahnlosen Kiefer hat seinen Platz am Erdboden verlassen, er ist auf dem Steintische mit anderen Büchern zusammen aufgebaut, und die Figur des Heiligen selbst ist freier, gelöster geworden, wie auch der Engel als ganze Figur mit prachtvollen Flügeln und in starker Verkürzung erscheint. Er bläst auf dem phantastisch geringelten Zink, wie das Musikinstrument heißt, auf dem man nur einen einzigen Ton hervorbringen konnte, und die Strichführung an der Felswand ist so gegeben, als ob dadurch das Schallen des Tones ausgedrückt werden sollte. Der Kopf des Löwen — im 17. Jahrhundert kommt die ganze Figur nicht oft vor — ist aus dem Halbschatten des Mittelgrundes herausgezogen und wie der Vordergrund mehr ins Licht gebracht. Licht und Schatten als Gegensätze bestimmen die Komposition. Warum ist der fest aufgelegte Unterarm im Lichte und der Oberarm im Schatten? Es soll der Gegensatz zum gehobenen Arme klar und nachdrücklich gemacht werden; merkwürdig andrerseits, daß der beschattete Unterarm nicht auf einem weißen Hintergrunde abgesetzt ist, sondern als Halbschatten vor der Dunkelheit des Felsen steht. Das ist nun ein typischer Ribera-Körper, den Meister hat das Senile, Schlaffe der Muskeln, die trockne, brüchige Haut malerisch vornehmlich gereizt.

Er hat auch das gleiche Thema kurz darauf im Bilde behandelt (Neapel, Museum), wo er natürlich einfacher geworden ist; von der Sitzfigur ist er zur Kniefigur übergegangen. Man spürt deutlich, wie ihm diese neue Stellung zeichnerisch noch Schwierigkeiten bereitet, darum deckt er die ganze untere Partie mit dem schweren Mantel zu und zeigt uns nur ein Stück der nackten Füße. Er will die Arme bewegt bringen, allein sie sind schwer und ohne alle Kraft gehoben; beide sind parallel zu einander geführt. Die Licht- und Schattenrechnung beruht durchaus auf naturalistischer Beobachtung. Die braunen Schatten der Brust verbinden sich mit denen des Oberarms. Die Felssilhouette hat einen kompositionellen Sinn, und der Engel mit dem Zink hat jenen fast ältlichen, männlichen Kopf, der für Ribera charakteristisch wird.

2. BARTHOLOMÄUS

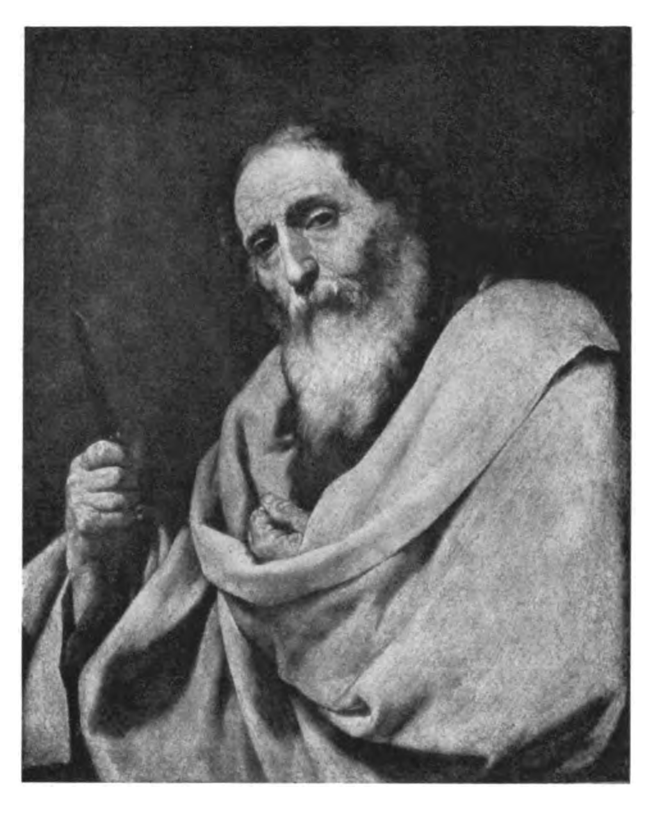


Ribera, Marter des hl. Bartholomäus (B. 6)

Zeitlich voran steht auch hier eine Radierung (B. 6) von 1624, die also fünf Jahre vor der ersten Radierung Rembrandts entstanden ist (Abb.). Bartsch bezeichnet sie als „la plus belle de l'oeuvre de notre artiste". Das Blatt hatte großen Beifall gefunden, von allen Werken Riberas wurde es wohl am meisten nachgeahmt[1]). Ribera hat offensichtlich dasselbe Modell des alten Mannes benutzt, das wir eben im Neapler Bilde kennen lernten. Bartholomäus ist als Mittelfigur gebracht, und wenn auch nicht die geometrische Mitte streng gewahrt worden ist, so hilft doch das Licht mit, die Hauptrolle ihm zuzuerkennen. Ein nackter Mann — er ist der am wenigsten bekleidete von allen, die wir seither kennen lernten —, das eine Knie ist auf einen Stein als Unterlage aufgesetzt, überschneidender Schenkel und hochgehender Körper, der von feinen Konturen begrenzt ist. Emporgeführte, an Stamm und Zweig angebundene Arme, zurückgenommener Kopf mit geöffnetem Munde und gen Himmel blickende Augen. Wie morsch doch dieser Baumstamm ist, er scheint abzusterben zusammen mit dem Menschen, der an ihm dem Tode entgegengeht. Hier haben wir nun einen Beweis für die Art des Ribera, daß er sich am Grausamen und Qualvollen kaum sättigen konnte. Gewiß wird der Heilige als die Hauptfigur empfunden, aber die Aufmerksamkeit ist bereits auf den Schergen abgelenkt. Wie er dasteht mit weit auseinandergenommenen Knieen! Der eine Fuß ist hochgesetzt, die Unterschenkel sind umwickelt,

---

[1]) Wie sehr gerade dieses Thema dem Geiste des 17. Jahrhunderts entsprach, zeigt unter anderem ein Epigramm, betitelt: „D. Bartholomeo detrahitur pellis", das Joannes Michaelis Silos unter Bezugnahme auf ein Reni-Bild gedichtet hat; vgl.: „Pinacotheca sive Romana Pictura et Sculptura". Romae 1673, S. 47.

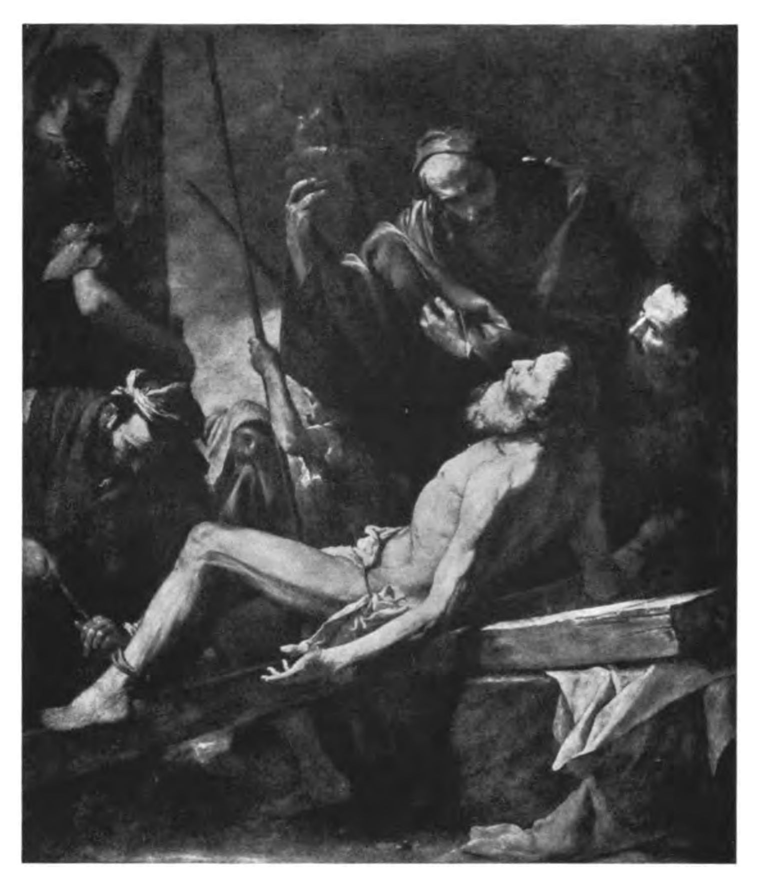


Ribera, Hl. Bartholomäus, Prado

die Pumphosen lassen die Kniee frei, eine Schürze hat er sich am Leibe festgebunden; ein Messer ist noch an den Gürtel gesteckt, während er das Operationsinstrument mit dem Munde festhält. Er hat den Schnitt in das Fleisch des Armes bereits getan, und nun präpariert er den Arm, zieht ihm die Haut ab und kommt mit der andren Hand zu Hilfe; die Knochen liegen bloß. Man sieht, der Mann versteht sein Handwerk. Ohne Zweifel hat hier Ribera einen Metzger bei seiner Arbeit genau beobachtet und ihn in sein Skizzenbuch ganz naturalistisch abkonterfeit. Neben dem Schergen steht ein Krieger, der die Innenfläche der Hand nach außen zeigt. Wenn Ribera hier an Michelangelo gedacht haben sollte, so hat er ihn wahrhaftig schlecht verstanden. Die Lanze des Kriegers überdeckt ein paar spitzige und angreifende Waffen. Am linken Bildrande, von ihm überschnitten, zeigt sich ein junger Geselle, er wetzt das Messer, und sein Lachen gegen den Beschauer hin beweist die Gefühllosigkeit, mit der er nun an seine Arbeit geht. Vergessen wir nicht zu bemerken, der Kopf des Bartholomäus ist für den eines Heiligen gar schwach im Ausdrucke; das Heroische kommt entschieden zu kurz.

Wiederum realistisch ist Ribera verfahren in dem 6 Jahre später entstandenen Bild mit der *„Marter des Heiligen Bartholomäus“* (Prado). Nach der Legende soll Bartholomäus zuerst mit den Armen über ein Kreuz gehängt worden sein, bevor ihm die Haut mit einem Messer vom Leibe gezogen wurde. Ribera hat auch hier sein naturalistisches Bedürfnis dadurch gestillt, daß er sich für die Figur des am Querbalken angebundenen Mannes, der nun hochgezogen werden soll, Vorbilder angesehen hat, und da ist gar kein Zweifel, er hat im Hafen von Neapel genau studiert, wie man schwere Segel am Mastbaume emporzieht. Das Modell ist nackter als zuvor, der eine Oberschenkel

ist frei, und ein Seil hält das grüne Schamtuch zusammen. Es ist ein fast bartloser Mann, jünger an Jahren als der Bartholomäus der Radierung. Zwei Männer ziehen ihn mit ihrem ganzen Gewichte hoch, die Seile sind straff gespannt, während ein dritter, jugendlicher mit merkwürdig geschmeidiger, schleichender Rückensilhouette den Antrieb dazu gibt; die Zehen des Heiligen pressen sich auf dem Boden fest, er stemmt sich der Gewalt entgegen. Hellstes, gelbes Licht ruht auf der Brust des Bartholomäus, sein rechter Arm



Ribera, Marter des hl. Andreas, Budapest, Staatsgalerie

ist im Schatten. Auch hier ist die Rückfigur mit der entblößten Schulter, dem um den Kopf gebundenen Tuche und mit dem bräunlichen Rocke fast zur Hauptfigur geworden. Wo die vielen Hände sich begegnen, liegt das Energiezentrum. Stumm zuschauende Krieger und ein paar Figuren aus dem Volke, ein altes Weib blickt heraus; sie sollen den Fleck füllen, sonst würde man zu sehr die zackige Rückensilhouette beachten.

Die interessanteste *Bartholomäus*-Darstellung vor der eigentlichen Reife des Meisters ist die Halbfigur im Prado, die zu dem bekannten Apostelzyklus gehört, um 1632 entstanden; die Münchener Pinakothek besitzt eine Wiederholung aus Riberas Atelier. Auch hier tritt das Modell noch zu beherrschend hervor, indessen ist der Kopf inhaltvoller geworden, jener alte, bärtige Kopf mit seiner müden, edlen Neigung und dem gütig beobachtenden Blicke der großen, wimperlosen Augen. Die Stirn ist gefurcht, aber nicht mehr so kleinlich gegeben, die Nase ist lang und schwer, auf der Oberlippe sitzt ein brauner Schatten; eingefallener Mund. Fest hält die rechte Hand das Messer, das



Ribera, Kreuzigung Petri, Federzeichnung, Albertina

Attribut, aber sie entwickelt sich nur schlecht aus dem Mantelbausche heraus. Sehr warm leuchtende Hände, die Stirn ist warmgelb im Tone, weißgrauer, ins Grünliche gehender Mantel.

Alle Pinselstriche sind erkennbar, und so mag schon hier von der Technik Riberas gesprochen werden. Er hat bekanntlich feinhaarige Pinsel mit besonderer Vorliebe verwandt, und es hat einen Reiz, seine Gangart, seine Breite, kurzum die Mache selbst kennen zu lernen. Über den Wert solch eines Verfahrens mag man streiten. Jedenfalls wollen wir nicht unterlassen, eine Stelle aus Delacroix' Tagebuch hierher zu setzen: „Viele Meister haben vermieden, die Pinselführung merken zu lassen, sicherlich in der Meinung, sich dadurch der Natur zu nähern, die ja tatsächlich keine Pinselstriche aufweist. Die Pinselführung ist ein Mittel, wie jedes andere, um seine Idee in der Malerei wiederzugeben. Sicherlich kann eine Malerei sehr schön sein, ohne daß man die Pinselführung sieht; aber es ist kindisch, zu glauben, daß man sich dadurch dem Eindrucke der Natur nähert"[1]).

3. ANDREAS

Auch Andreas hat am Kreuze den Martertod erlitten. Ribera hat ihn gern dargestellt; man sieht auch aus der Wahl dieser Figur, daß er sich Leidensszenen, die besonders grausame Motive enthalten, herausgesucht hat[2]). Das Bild im Museum von Budapest ist 1628 gemalt worden, und für diesen *„Andreas"* hat er dasselbe Modell benutzt, das wir bereits aus dem Neapler Gemälde des „Hieronymus" und der Radierung des „Bartholomäus" kennen (Abb.). Wie sehr hier Ribera das Martyrium als solches möglichst realistisch schildern wollte, erkennt man erst, wenn man solch ein Bild etwa mit dem des Domenichino (Rom, S. Andrea bei S. Gregorio, a. 1608), oder des Reni (ebendort und aus der gleichen Zeit), oder gar mit dem Werke von Carlo Dolci im

---

[1]) Vgl. Eugène Delacroix: „Mein Tagebuch". Berlin 1903, S. 203.

[2]) Vgl. zu dem Thema die Freude im Leiden und am Leiden Arn. Rademacher: „Das Seelenleben der Heiligen". Paderborn 1916, S. 173.

Palazzo Pitti vergleicht. Bei Ribera liegt der ehrwürdige Greis mit dem Rükken und den Armen auf den Schrägbalken des Kreuzes, die eine Hand, die beschattete, ist bereits festgebunden, und der Fuß wird von einem Schergen mit einer Bedachtsamkeit, die nichts zu wünschen übrig läßt, fest an das Holz angeknotet. Der heidnische Priester hält eine Zeusstatue in der hochgehobenen Rechten und bedrängt Andreas, seinen Glauben abzuschwören. Die Randfigur mit der Warze auf der Nase ist bis auf den Kopf im Schatten, sie deutet mit der Hand auf die Rechte des Andreas und blickt gleichzeitig zum Priester hin. Ein weinender Jüngling im Mittelgrunde, und der Krieger mit der roten Fahne dient nur mehr als Kulissenfigur. Von einer Komposition im eigentlichen Sinne des Wortes kann man nicht gut sprechen: die Figuren sind mühsam zusammengestellt, es fehlt das Organisch-Einheitliche, und von beunruhigender Wirkung ist der Wechsel des Erdbodens. Schwere, dunkelbraune Schatten, das Stück Mantel am Bildrande unter dem Balken hat die Hauptfarbe.

4. ANTIKE THEMEN

Nachdem er bereits 1626 einen Silen, „einen abscheulichen Kerl" (Jakob Burckhardt), gemalt hatte, kommt er 2 Jahre später, zur gleichen Zeit, da Velázquez seine „Borrachos" schuf, auf dasselbe Motiv in einer Radierung mit dem *„Trunkenen Silen"* zurück (B. 13); sie bildet den Abschluß von Riberas Glanzzeit als Graphiker. Das voll signierte und datierte Blatt[1]) ist in der Fläche entwickelt und doch zugleich malerisch im Stil (Abb.). Kern- und Ausgangspunkt ist das Thema einer liegenden, nackten, männlichen Figur, und die antike Szene ist erst daraus zurecht gemacht worden. Der senile Körper ist auch für den „trunkenen Silen" gewählt worden, und dieser füllt den Raum fast in seiner ganzen Breite, so ist er durchaus die Hauptfigur.
Der Kopf ist im Profil gehalten, die eine Hand greift in den Mantel, die andere ist mühsam erhoben, und in den harten Becher (Kantharos) gießt einer der vier Satyrn die süße Flüssigkeit aus dem vollen Weinschlauche, der schwer über den Rücken gelegt ist. Ein anderer possierlicher Satyr in der vorderen Raumschicht kränzt mit dem Weinblatte, sein Arm ist völlig im Schatten verloren gegangen, die Hauptfigur allein hat das Hauptlicht. Zwei nackte Knaben liegen auf dem Erdboden, einer von ihnen ist eingeschlafen, und um uns ihre Trunkenheit zu verhüllen, hat Ribera ihr Gesicht in Halbdunkel gelegt. Man erinnert sich da an die bocksfüßigen Kleinen in Rubens'

[1]) Joseph. á Ribera Hisp. Valenti. Setaben'. f. Partenope 1628; Setabensis = Saetabis = Jativa, also der Name seines spanischen Geburtsortes; Parthenope = alter Name der Stadt Neapolis, von der Sirene Parthenope, die dort begraben sein soll.



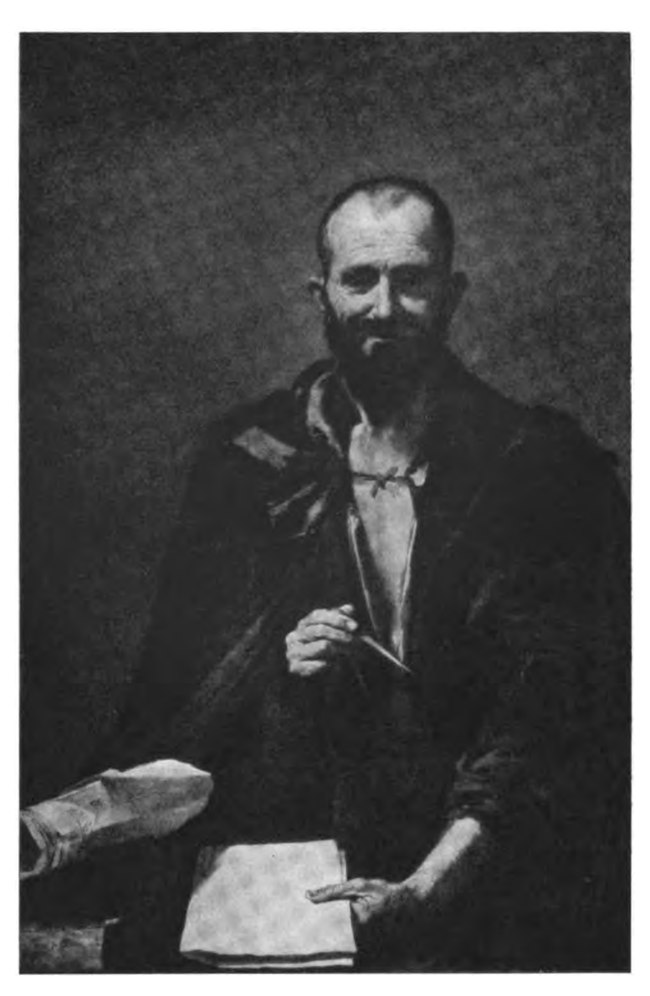


Ribera, Der trunkene Silen (B. 13)

„Trunkener Silen", die an den Eutern ihrer Mutter liegen. Schwer füllt eine Kelter den Mittelgrund, sie dient zugleich als Folie, die Modellierung ist noch nicht voll geglückt, und damit die Fläche am Bildrande nicht leer bleibt, füllt er sie mit einem diagonal emporstoßenden Baumstamme, der seine Rinde eingebüßt hat und der in gleicher Weise wiederkehrt in dem Gemälde mit „Johannes dem Täufer" (Prado). Fast grotesk ragt das Profil des Esels ins Bild; es ist das Tier, auf dem der Trunkenbold gewöhnlich zu reiten pflegte, da ihn seine eigenen Füße nur selten zu tragen vermochten[1]). Dünn und hart sind Kopf und Hals gegeben. Schwach ist die landschaftliche Begleitung ausgebildet. Das Blatt hat einen malerischen Charakter, der über die früheren Bilder hinausgeht. Die Schatten haben an Weichheit gewonnen, namentlich die im Felle des vorderen Satyrs; sie sind in guten Drucken von einer sehr feinen Wirkung.

[1]) Vgl. für die Darstellungen in der Antike: G. J. J. Bernoulli: „Griechische Ikonographie". München 1901, Bd. II, S. 178, und Ant. Hekler: „Die Bildnis-Kunst der Griechen und Römer". Stuttgart 1912.

Der „trunkene Silen“ gehört zu den wenigen mythologischen Figuren, die Spanien hervorgebracht hat. Wer die übrigen Bilder ähnlichen Inhalts kennt, wird sich sicherlich fragen, warum man ihnen antike Bezeichnungen gegeben, so völlig realistisch und spanisch zugleich ist die Auffassung. Es ist ein Kapitel für sich, über das Antike in der spanischen Kunst zu sprechen; jedenfalls sei darauf hingewiesen, daß dort ein Grad von Ernüchterung vorhanden ist, der alles, was damals die zeitgenössische Kunst bot, übertrifft. Im Italienischen war bei der Wiedergabe antiker Figuren immer noch ein gewisses Maß von Idealismus vorhanden, Rubens hat sogar Heroen gestaltet. Zwar kommt es auch einmal in der französischen Literatur, sogar in der klassischen Tragödie Racines, in der „Phèdre“ vor, daß einer der Götter, eine der Göttinnen mit „Monsieur“ oder „Madame“ angeredet werden, daß aber aus der niedersten Volksschicht und dazu noch aus ihr geistig so unbedeutende Modelle für antike Philosophen gewählt werden, ist eine Trivialisierung der Mythologie, die sich gerne ein Ribera geleistet hat.



Ribera, Archimedes, Prado

1630 hat er den *„Archimedes“* gemalt (Prado). Jedermann weiß, daß Archimedes einer der größten Mathematiker des Altertums gewesen war. Was aber hat Ribera aus ihm gemacht? Vor uns steht ein gar ältlicher Mann, mit vielen Runzeln in der Stirne; diese ist zwar hoch, aber winzig klein sind die Augen, und der Mund lacht (Abb.). Warum lacht er? Offenbar kam sich das Modell in der Situation, in die es der Maler gestellt hat, ganz unnatürlich und unwahr vor; denn es geht ihm nicht ein, daß es auf einmal einen spitzigen Zirkel in der einen Hand halten soll und in der andren ein weißes



Ribera, Diogenes, Dresden, Staatsgalerie

Blatt, in das es mathematische Figuren einzeichnen müsse. Auf dem Tische liegen schwere Bücher und Rollen, beschriftet, und doch möchte man wetten, daß uns hier ein Analphabet anlacht. Es ist ein von der Straße hergeholtes Modell mit braunem Rocke, der die Brust offen läßt, und mit schmutzigen Nägeln. Die Schatten sind noch sehr dunkel gehalten, das Inkarnat ist rotbraun. Lustig ist, daß Ribera seinem Helden so etwas wie einen Heiligenschein um den Kopf herum gemalt hat. Mit kurzem Abstande von etwa 2 Jahren folgt der *„Prometheus“* (Prado), 1637 ist *„Diogenes mit der Laterne“* gemalt worden (Dresden). Beide antike Figuren sind wiederum durchaus mit den Augen des nüchternsten Naturalisten gesehen. Bei der Kolossalfigur des „gefesselten Prometheus“ ist das starke Bewegungsmotiv der Arme für Ribera nicht gerade gewöhnlich; das Gesicht ist fast zur Fratze geworden, und wie groß ist die rechte, entferntere Hand mit den gespreizten Fingern! Den berühmtesten der kynischen Philosophen Diogenes — man kennt ihn von der „Schule von Athen“ her — bringt Ribera als Halbfigur mit der Laterne in der einen Hand, die andere fehlt (Abb.). Es ist nicht die reine Faceansicht wie bei Archimedes, das kleinliche Gefält der Haut ist aufgegeben worden, und der ungeheure Ernst des Gesichtes schon verrät, daß es sich um eine spanische Arbeit handelt. Natürlich ist es wiederum ein alternder Mann, der Kopf ist von wirrem, struppigem Haare eingerahmt, doch ist überall das Feste durchzuspüren. Licht- und Schattenmassen teilen das Antlitz, der Schatten ist für die verkürzte Seite vorbehalten, die Augen blicken ruhig aus ihren Höhlen heraus. Die Stirn ist niedrig. Bemerkenswert ist, daß in der Laterne zwar die weiße Kerze mit der Flamme gemalt ist, sie brennt aber kaum und wirft nur schwache Lichtreflexe. Die einzelnen Pinselstriche sind sichtbar, das ist, wie gesagt, typisch für Ribera; sie sind haardünn und folgen im allgemeinen der Rundung der Form.

5. APOSTELBILDER

Hier wäre nun von den Apostelbildern zu sprechen, die nur eine Abart der Philosophenbilder darstellen. Es gibt im Prado eine ganze Folge von Halbfiguren, von denen wir bereits „Bartholomäus“ kennen gelernt haben und zu denen noch „Christus als Salvator Mundi“ hinzutritt. Aus ihrer Betrachtung geht hervor, wie gering die Auswahl seiner Charakterköpfe ist. Man erwartet von dem *„Heiligen Petrus“*, daß er zum mindesten nachdenkend, sinnend gegeben ist, wie ihn etwa der junge Rembrandt aufgefaßt hat; wie anders aber präsentiert sich dieser Riberasche Apostelfürst! Der Mann hat keine Wucht und Größe, der Kopf hat nichts Abgeklärtes und Geistvolles, er paßt durchaus nicht zu der gewiß groß gesehenen Draperie. Auf die Wiedergabe des gelben Mantels, der in einfachen, breiten Flächen disponiert ist, scheint es ihm besonders angekommen zu sein. Nur das Motiv der Doppelschlüssel, die fest von der einen Hand gefaßt werden, und auch das des Buches machen ihn als Petrus erkennbar. Auch *„Andreas“*, eine seiner Lieblingsfiguren, gehört diesem Zyklus an; meisterhaft ist hier die brüchige, senile Haut wiedergegeben. Das Bild wird 1632 entstanden sein, also gleichzeitig mit dem „blinden Bildhauer Gambazo“ (Prado).

6. VISIONEN

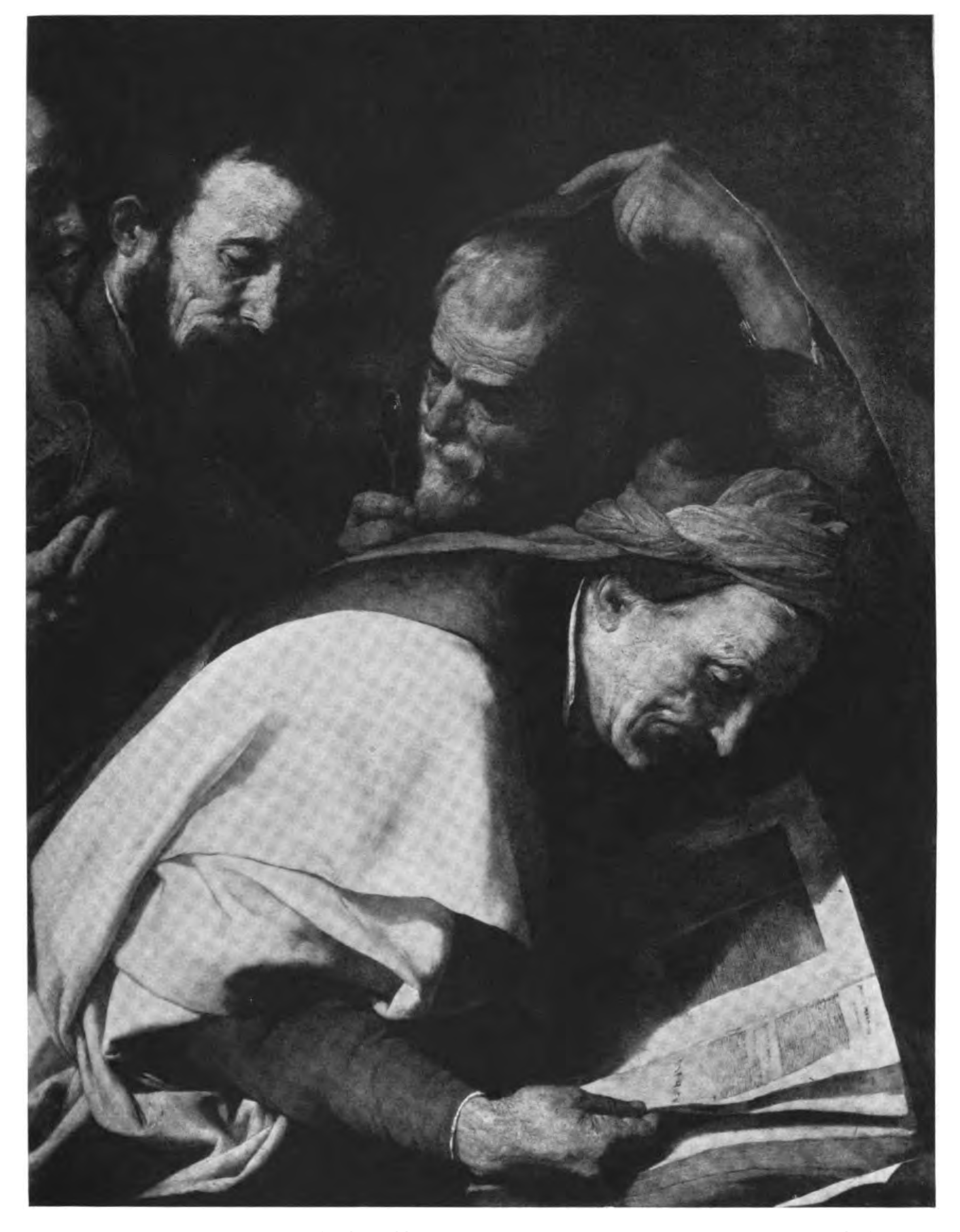
Ribera steht fest und schwer auf dem Boden der Wirklichkeit; die Natur ist seine wahre Lehrmeisterin, darum ist er auch nicht der eigentliche Gestalter der Visionen. Indessen, auch Visionen hat er gemalt, doch ganz gewiß nur, um seine Auftraggeber zufriedenzustellen; diese Bilder sind nicht von der stärksten Art. Bereits 1626 hatte er die *„Maria Magdalena,* wie sie in der Ekstase von Engeln über die Erde erhoben wird“, dargestellt (Madrid, Akademie). „Von mächtigstem Pathos“ ist diese Figur gewiß nicht erfüllt; im Gegenteil, sie ist ganz ruhig und ernst auf den Wolken niedergekniet, wie Justi sagt: „in ruhigem Zauber kaum von italienischen Malern dieses Jahrhunderts erreicht“. Der Umriß ist mehr geschlossen, die Arme sind an den Körper genommen, das braune Haar fällt massig herab, nur der rote Mantel ist von Bewegung erfüllt. Der diagonale Zug ist entscheidend. Die Putten in ihrer starken Männlichkeit haben ein gelblich-rötliches Inkarnat, die Schatten sind tief braun, und eigenartig ist die Farbe der Füße der Magdalena, als ob sie in Rot getaucht seien. Blauer Himmel mit graugelben Wölkchen; unten zeigt sich der Golf von Neapel, dessen Wasser nach links zu blauer wird.

Auch mit den Visionen des „Heiligen Franz von Assisi" und des „Heiligen Antonius von Padua" hat er sich beschäftigt. Der *„Heilige Franz"* hat sich gegeißelt, auf dem Tische liegt noch neben dem Totenschädel die Geißel, deren einzelne Teile wie Fangarme einer Spinne unheimlich-lebendig ausgreifen, und auch der Totenschädel selbst scheint Leben in sich zu bergen; in seiner Silhouette liegt fast etwas Drohendes. Vielleicht darf man sagen, daß nur in dieser Ecke des Bildes die Ekstase spürbar wird. Der Heilige ist in der üblichen Verfassung, er blickt an dem Putto vorbei, der männlich-irdisch, wie immer, bei ihm erscheint und eine Phiole in seiner Hand hält.
Nicht viel anders ist die Stimmung im Bilde mit dem *„Heiligen Antonius"*, dem Portugiesen, der, wie die Legende erzählt, ganze Nächte vor dem Tabernakel betete, wo ihm das Christkind erschienen und ihn liebkoste. Es ist 1636 gemalt (Madrid, Akademie). Hart, trocken und kühl ist Ribera auch hier; und doch bleibt unvergeßlich, wie das nackte Kind den Heiligen schmeichelnd umschwebt; eben kehrt es wieder in den Himmel, von dem es gekommen ist, zurück, und darum wagt der Heilige gar nicht ihm nachzuhaschen. Die Diagonale ist auch hier wieder ein entscheidendes Kompositionsmittel; sie geht durch das ganze Bild bis in die obere Ecke.

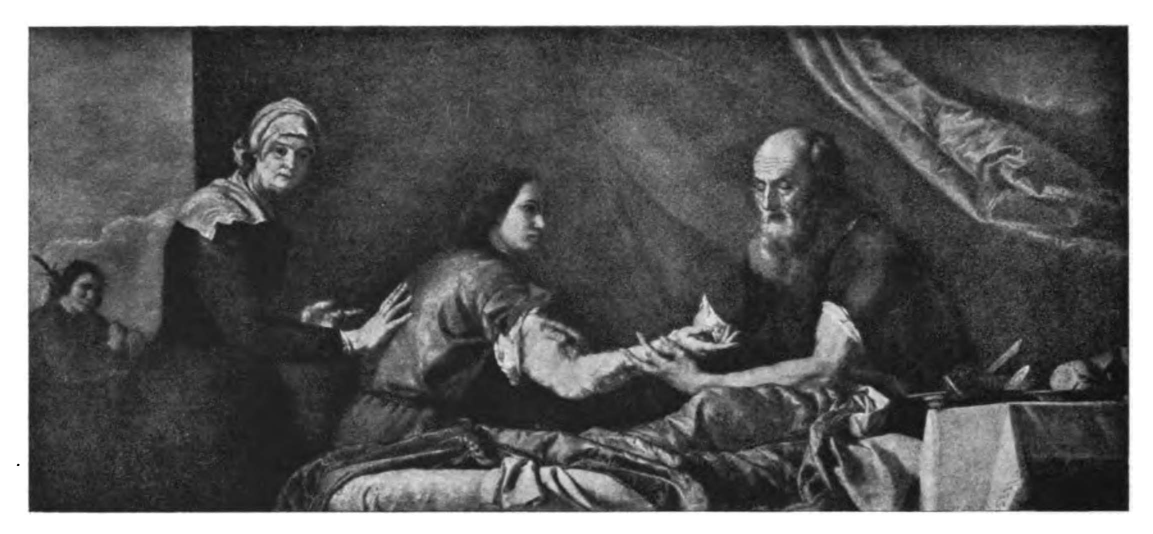
7. HAUPTWERKE BIS 1640

Ribera ist der Meister der Einzelfigur, der Halbfigur, aber auch mehrfigurige Szenen hat er gebracht. Es sind nicht viele an Zahl, und von einer einheitlichen Komposition läßt sich kaum sprechen; es handelt sich mehr um ein Aneinanderfügen, ein Aneinanderreihen von Figuren zum Bilde. Zum Neuen Testamente übergehend, bringen wir darum die Szene *„Christus und die Schriftgelehrten"* in Wien (Staatsgalerie); sie beweist zugleich, wie der jugendliche Kopf ihm weniger glückt als der Mann, der bereits im Greisenalter steht (Abb.). Man muß zuerst einmal die Figuren sichten, es sind im ganzen acht, eine davon ist im braunen Schatten fast völlig untergegangen; die beiden am Bildrande, im Halbschatten, Joseph und Maria, dürfen nicht übersehen werden. Von ihnen her sucht das Auge zur Helligkeit vorzudringen, am meisten Licht hat der Profilkopf des Christusknaben, der in einem Sessel sitzt, dessen Lehne in einem Tierkopfe endet. Prachtvoll rot ist sein Rock, dunkelblau der Mantel. Wie wenig sprechen aber die Hände! Vor Christus steht schräg eingeordnet ein Tisch, über den sich ein bartloser Schriftgelehrter beugt; er hat nächst Christus das meiste Licht erhalten, liest im Buche nach und ist im Begriffe, die Blätter umzudrehen (Abb.). Weißer Mantel, Tizianrot die Ärmel, gelbbraun das Kopftuch. Der hinter ihm stehende Kol-





Ribera, Christus und die Schriftgelehrten, Wien, Staatsgalerie (Ausschnitt)



Ribera, Isaak segnet Jakob, Prado

lege hat den Arm mit dem Mantel hochgenommen, daß eine durchgehende Linie entsteht, die die Gruppe zusammenfaßt. Sein Zeigefinger liegt auf dem Kopfe, in der Hand hält er ein Vergrößerungsglas und studiert genau den Text der Thora, der Gesetzrolle.

Riberas Bild muß im Barock außerordentlich bekannt gewesen sein; es ist das einzige Werk, das Silos in Distichen verherrlicht hat. Damals, 1673, hatte Silos es noch im Besitze des Principe Justinianus in Rom gesehen. Seine Verse lauten:

„Primo flore aeui Dominus puerilibus annis
Quae non didicerat, promit, et ore docet.
Canicies menti; pondus, suadaeque medulla
Est dictis, fandi et copia fusa labris.
Stant aure attonita circum, doctique profundos
Ad Pueri sensus erubuere Senes.
Abramidae at stupeant facundi Numinis ora:
Hoc nos, Pictor, opus cernimus attoniti"[1]).

Die *„Immaculata"* in Salamanca, a. 1635 (Kirche der Agostinas recoletas). Es ist eines der Bilder Riberas, die in Spanien am berühmtesten sind, der Graf von Monterey hatte es kurz vor Beendigung seiner Herrschaft als Vizekönig von Neapel in Auftrag gegeben. Maria ist die Zentralfigur, sie allein steht hoch aufgerichtet auf der Mondsichel, das rechte Bein ist Standbein, der

[1]) Vgl. Silos a. a. O., S. 118.



Giordano, Isaak segnet Jakob, Wien, Harrach-Galerie

Körper dreht sich leicht in Hüfte und Schultern; der Eindruck des Getragenwerdens kommt durch das Motiv des aufwärtsrauschenden Mantels und des Puttenkranzes zustande. Innerlich ist Maria ganz still, beruhigt, und es hat etwas Rührendes, zu sehen, wie zaghaft und demütig sie die Hände über dem Herzen kreuzt und ihre Augen zu Gott-Vater emporhebt, der eben aus den Wolken heranfährt: der Arm in reiner Horizontale, dicht am oberen Bildrande, mit dem Gestus des Erschaffens; man denkt hier an Michelangelos Gott der Sixtinischen Decke, wie er Wasser und Erde scheidet. Es wimmelt von Engeln im Bilde, und man hat Gelegenheit, dienende und anbetende zu studieren und sich zugleich mit all den ikonographischen Bestandteilen, die zur „Immaculata" gehören, vertraut zu machen. Ribera hat noch einigemale das Thema behandelt, so im Bilde des Klosters S. Isabella von Madrid; es erreicht aber nicht die Schönheit des Salmantiner Stückes. Im übrigen war es ein Glück, daß Murillo der eigentliche Gestalter der „Purissima" wurde.
An die „Purissima" reiht sich ein alttestamentliches Bild an: *„Isaak segnet*

den Jakob", a. 1637 (Abb.)[1]. Wir sind der alttestamentlichen Gestalt des Jakob bereits bei Velázquez begegnet in jener Szene, da er, alt geworden, den blutigen Rock seines jüngsten Sohnes Josef als Zeugnis seines Todes erhält. Hier finden wir nun den jugendlichen Jakob, wie er auf Anstiften seiner listigen Mutter Rebekka sich dem blinden, 60jährigen Vater Isaak vorstellt und die feierliche Zusicherung des Erstgeburtsegens erschleicht. Einfacher, um nicht zu sagen primitiver, ist auch diese Konfiguration kaum vorstellbar: wie die drei Figuren, eine liegende und zwei stehende, neben einander angeordnet sind! Formal und psychologisch ist es gut erfunden, wie der blinde Greis sich vorneigt und den Arm im weißen Lammfelle weniger mit den Fingerspitzen als mit den Fingern selbst betastet, und Rebekka dem noch zaudernden Sohne von rückwärts her einen leichten Stoß versetzt; sie blickt jedoch ganz ruhig aus dem Bilde zu dem Beschauer hin und stellt sich, als ob nicht das Geringste geschähe. Die Führung des Vorhangs begleitet die Bewegung der Liegefigur. Auf dem Tische ist alles vorbereitet für das Mahl, das Vater und Sohn mit einander einnehmen werden; der Wein, von dem der Text spricht, fehlt nicht. Auch bei diesem Bilde zeigt sich, daß Ribera kein höheres Raumgefühl besitzt, die Tiefe bleibt stumm.
Das gleiche Thema hat auch der junge Luca Giordano, als er noch unter Riberas Einflusse stand, gemalt (Wien, Galerie Harrach). Es ist ein späterer Moment der Erzählung gegeben, nicht mehr das Tastmotiv, sondern das Segnen selbst (Abb.). Die Figur des Vaters ist von dem Italiener monumentaler herausgearbeitet worden; liegend füllt sie fast die ganze Breitseite des Bildes. Giordano ist dramatischer, italienisch-pathetischer, Ribera ruhiger, sachlicher. Wie der alte Blinde gleichsam in den letzten Zügen liegt, nur noch Kraft findet, seine Hand zum Segnen zu erheben, und Rebekka hinter dem Rücken ihres Sohnes hervorlauert, die eine Hand auf seine Schulter legt und die Finger der anderen gespreizt hat: das sind Akzente von stärkerer Art.
Gleichzeitig mit der Isaakszene ist die „*Beweinung Christi*" im Tesoro von San Martino in Neapel gemalt worden, für jene Kirche auf der Höhe der Stadt, die jeder Fremde schon der schönen Aussicht wegen besucht. Ganz spanisch, völlig unitalienisch ist die Auffassung. Ribera will nicht einen Christus bringen, dessen Körper noch im Tode als schön empfunden wird, sondern will den Tod als das Nichtmehr-Leben ausdrücken, so verlangt es seine realistische Weltanschauung. Er gibt die Erschlaffung des

---

[1]) Dieses Gemälde meint offenbar Volkmann, der auf seinen spanischen Reisen Ribera besondere Aufmerksamkeit geschenkt hat; vgl. Joh. Jak. Volkmann: „Neueste Reisen durch Spanien". Leipzig 1785, Bd. I, S. 311.

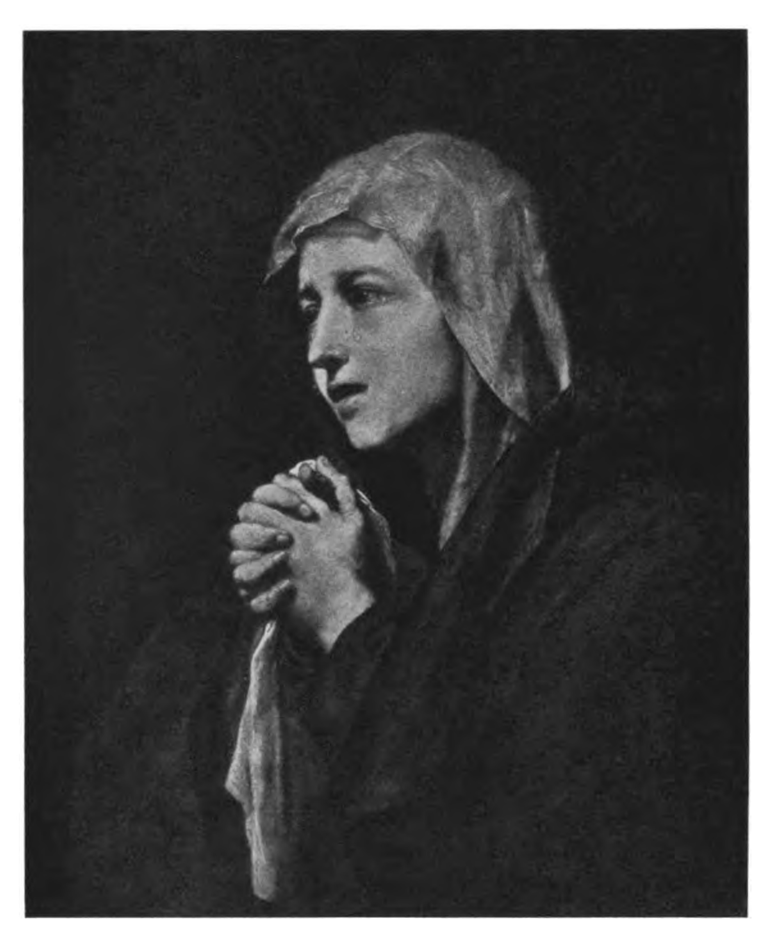
Muskels, die absolute Atonie; es ist keine lebendige Spannung mehr vorhanden, die Gliedmaßen sind willenlos geworden, das Zusammenspiel der Glieder ist aufgehoben, der organische Zusammenhang gelöst. Der Kopf Christi ist wahrhaft tot, er würde herabsinken, wenn ihm nicht der Ellenbogen des Johannes als Unterlage diente; die Hand ist abgestorben, und das vordere Bein ist so gelegt, wie es bei einem noch lebendigen gar nicht möglich wäre. Der Linienduktus ist unterbrochen, die rechte Schulter wie ausgerenkt, und die Hand des Johannes liegt da, wo sie in der klassischen Zeit nie hätte liegen dürfen. Die Linie als solche ist geknickt, gebeugt, es ist so, wie wenn der Melodie der Atem ausgegangen ist, wie wenn die Melodie verschmachtet, versandet. „In den Linien unangenehm", sagt Jakob Burckhardt, und er urteilt damit durchaus als Italiener, nicht als Spanier. Die Farbe ihrerseits hilft dazu, den Gedanken an den Tod vor den Beschauer deutlich hinzustellen. Der Verwesungsprozeß hat begonnen, Unterarme und Beine Christi haben einen grünlichen Ton, und um den zu verstärken, hat ihn auch das weiße Lendentuch erhalten. Trostlos-traurig wirken die beiden spitzen Kreuznägel mit den wenigen Reflexen, horizontal und parallel gelegt.

Ribera ist hier von dem toten Körper ausgegangen und hat dann erst die übrigen Figuren auf der zur Verfügung gestellten Leinwand hinzugefügt. Johannes erscheint am Rande eingeklemmt, und Josef von Arimathia wird hoch hinaufgeschoben, daß der Kopf fast an der Bildecke steht. Magdalena, in starker Verkürzung, neigt sich nach vorn und küßt die Fußsohle Christi; dieses Motiv ist wohl spanisch, van Dyck zum Beispiel erlaubte Magdalena nur, die Hand ihres toten Herrn zu küssen. Die Mutter Maria ist von tiefem Schmerze erfüllt, bleich ist ihr Gesicht, ganz weiß das Inkarnat; anbetend sind die Hände fest zusammengefügt, und der Blick geht ängstlich gen Himmel. Zwei typisch ribereske Putten füllen die Fläche; merkwürdig, wie der eine von ihnen die beiden Arme im Bogen gehoben hat und auf Christus hinblickt.

Die Lichtrechnung ist so, daß auf dem Kopfe des Johannes das hellste Licht ruht und Josef von Arimathia die größte Dunkelheit besitzt. Bei Maria liegt die eine Gesichtshälfte noch im Schatten, das Spiel von Hell und Dunkel ist noch nicht zu Ende gespielt; später würde er solch einen Kopf mehr aus dem Lichte heraus modelliert haben (vgl. „Anbetung der Hirten", Louvre). Im Mantel Marias herrscht ein herrliches Blau, man darf es wohl am besten als Lapis Lazuli bezeichnen; gelbes Kopftuch; der Mantel des Johannes hat ein kräftiges Grün, der Rock ein warmes Rot, es ist die wärmste Farbe im Bilde. Das Gewand Magdalenas ist violett.

Auf das Motiv des toten Christus sowohl, als auch auf das der anbetenden

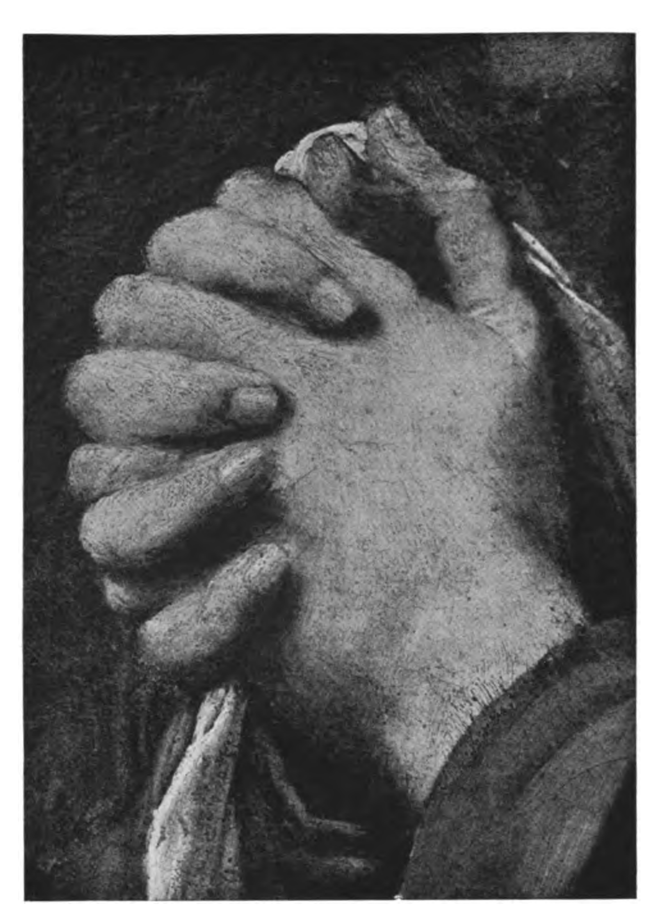
Maria ist Ribera bald darauf einzeln in anderen Bildern zurückgekommen: im „Gnadenstuhl in den Wolken" (Prado) und in der „Mater dolorosa" (Kassel). Im *„Gnadenstuhle in den Wolken"* ist der Realismus selbstverständlich nicht so stark getrieben wie in der „Beweinung" von Neapel; der Körper Christi hat mehr Leben in sich, ist mehr ein Verwundeter als ein Toter, die Ränder der Wunden sind bewußt zurückgebogen, und auch das Inkarnat ist wärmer im Tone. Es ist ein prachtvoll modellierter Körper mit zusammengeschobenen Knieen und flügelartig geöffneten Armen. Die Diagonale triumphiert im Bilde. In stiller Vertikale erscheint Gott-Vater seitlich der Mittelachse vor der goldigen Herrlichkeit des puttenbevölkerten Himmels. Er ist ein zittriger, gutmütiger Greis mit kleinen Augen und weißem Barte; dreieckig ist der Nimbus, warmrot das Pluviale, rot wie Valdepeñas-Wein. Die Putten in der Nähe von Christus sind nicht von größtem Liebreize, der Kopf des einen ist rund wie eine Kugel, und das Profilantlitz, das von dem weitgespannten Tuche überschnitten wird, ist fast ältlich zu nennen.



Ribera, Mater dolorosa, Kassel, Gemäldegalerie

Die *„Mater dolorosa"* in Kassel (1638). Er hat offenbar dasselbe Modell wie für die „Beweinung" in San Martino benutzt. Es spricht hier ein starkes, menschliches Erlebnis, Maria ist die Mutter des Herrn, voll herber Klage. Tränen perlen an der Wange herab, der Mund öffnet sich im Schmerze, und von höchster Wirkung ist die Art, wie unmittelbar neben dem belichteten, leicht gesenkten Kopfe die Hände hoch gehoben stehen, die der ernste Affekt

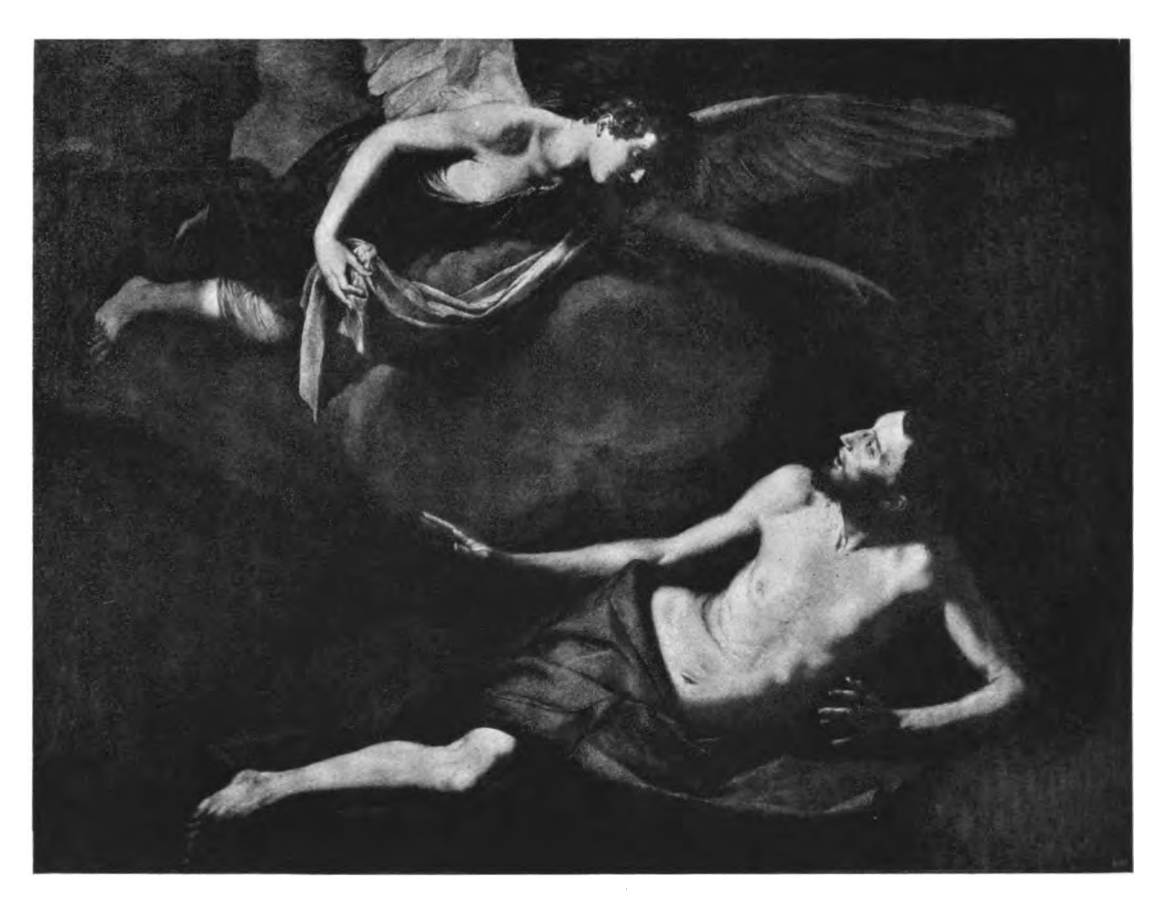
zusammengepreßt hat, daß sich die Ballen berühren (Abb.); man bekommt die zehn Finger dieses kräftigen Händepaares einzeln vorgezählt, der belichtete Daumen überschneidet den beschatteten. Der Hintergrund ist warmbraun, und die Farbgebung ist ähnlich wie in dem Neapeler Bilde; grauweißlich ist das Taschentuch zwischen den Händen.



Ribera, Mater dolorosa (Ausschnitt)

8. DIE LETZTEN WERKE

Ribera ist bis zuletzt der gewissenhafte Beobachter der Einzelform geblieben. Zwar sucht er sich unabhängiger vom Modell zu machen, aber ganz frei von ihm ist er nie geworden und ein Äußerstes an Vereinfachung hat er nicht erreicht. Der Ernst seines Formgefühls ist gewiß bedeutend, wie auch die Art seiner Tektonik Größe hat. Er baut mit wenigen Figuren, einfach, fast primitiv, er sucht die Parallele, macht sie mitunter zum durchgängigen Kompositionsprinzip, und er liebt es, zwei übereinander hinlaufende Diagonalen zu geben, so in der *„Befreiung des Petrus“* (Escorial) oder im *„Heiligen Franciscus auf den Dornen“* (Abb.). Von einer Präzision jedoch und von einer wirklichen Kraft zusammenfassender Anschauung darf man bei ihm nicht sprechen. Er ist der Spezialist für die Darstellung des Greises geblieben und hat Greisenköpfe von großer, ernster Schönheit, von ergreifender Wahrheit und geistiger Durchleuchtung geschaffen. Namentlich der Typus des Einsiedlers und Büßers ist eine seiner bedeutendsten Erfindungen gewesen. Er hat den malerischen Stil in dem letzten Jahrzehnt seines Lebens weiter entwickelt, seine Palette aufgehellt, mehr Wärme der Farbe und auch eine größere Subtilität der Tonbehandlung erlangt. Er hat die Schatten aufgelichtet, das Licht selbst zu malen versucht; indessen wäre es vollkom-



Ribera, Hl. Franciscus auf den Dornen, Dresden, Gemäldegalerie

men falsch, bei ihm von einer Behandlung des Freilichtes zu sprechen, ihn gar in die Reihe der Pleinairisten einrücken zu lassen. Er hat nicht wie Velázquez das Wunder vollbracht, die Form rein aus dem Lichte heraus zu modellieren. Der Tonreichtum, die Poesie der Tonfülle, ist ihm nur in bedingtem Maße geworden. Am Schlusse seines Lebens war er künstlerisch nicht weiter gelangt als etwa Velázquez bei Beginne seiner mittleren Periode. Am Anfange des 5. Jahrzehnts, 1641, ist die *„Heilige Agnes"* gemalt worden (Dresden). Es ist das Bild Riberas, das man in Deutschland am besten kennt. Nach der Legende soll das 13 jährige römische Mädchen edler Abkunft die Liebe eines heidnischen Jünglings zurückgewiesen haben, darum in ein verworfenes Haus gebracht und dort entkleidet worden sein[1]); langes Haar habe sie dort wie ein schützendes Gewand umschlossen, und ein Engel habe sie

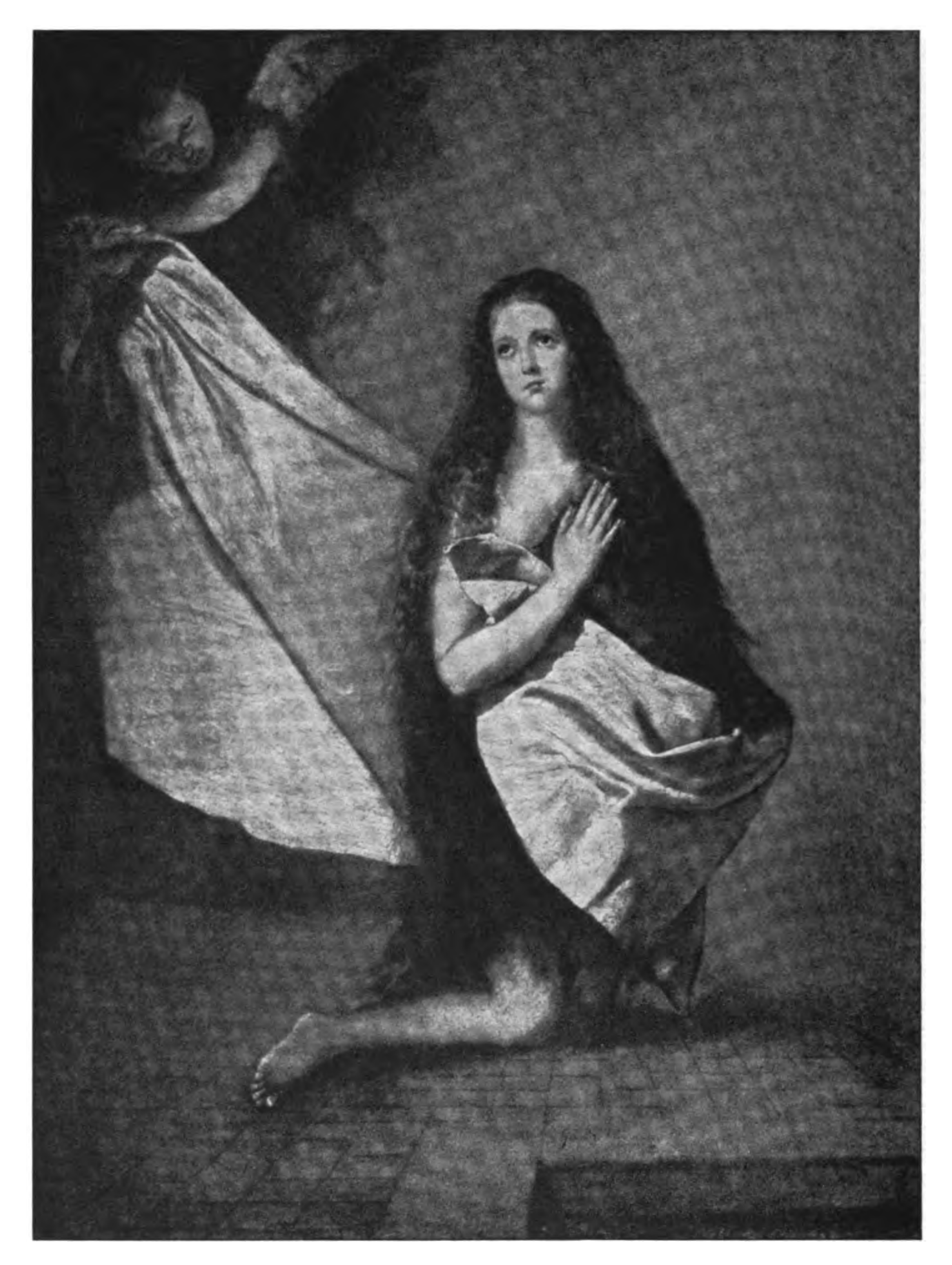
[1]) Vgl. C. Justi: „Die Heiligen Magdalena und Agnes von Ribera und Giordano" in: „Zeitschrift für christliche Kunst". Köln 1892, Jhg.V, S. 9.

mit einem weißen Laken umhüllt. Doppelt geschützt soll sie dann niedergekniet sein und ihr Dankgebet gesprochen haben (Abb.).
Wie hat nun Ribera die Heilige gemalt[1])? Einfachste Tektonik im Aufbaue, fast primitiv ist auch hier wiederum die Art, wie die herbe Jugendliche steil aufgerichtet auf dem Fliesenboden ihrer Zelle kniet; das Bein in reiner Horizontale, die aufgenommen ist in dem Ausschnitte des Bodens und in seinen vielen Eintiefungen. Die Kniee sind eng zusammengeschoben, das eine Bein ist fast unterschlagen und der Körper so zugedeckt, daß von dem linken Arme und dem Schultergelenke nichts zu sehen ist. Die Arme sind gehoben, die Finger anbetend zusammengenommen. Der Kopf ist nur schwach verkürzt, und der Aufblick so, wie ihn nur ein Spanier malen konnte. Große Augen und ein winziges Mündlein. Es heißt, Ribera habe diesem Antlitze die Züge seiner Tochter Anna, die 1631 geboren, damals also 10 Jahre alt war, gegeben. Der Hintergrund ist vom Lichte völlig aufgelöst, die Begrenzungslinie der senkrechten Wand und des wagrechten Fußbodens schwindet etwa wie bei Velázquez' „Pablillos de Valladolid". Es ist ein warmer goldener Ton, der den Hintergrund füllt, neben ihm erscheint hart das diagonale weiße Laken. Es ist ein Wagnis, eine so große helle Fläche unmittelbar neben solch einen Körper zu stellen.
Man kann die „Heilige Agnes" nicht betrachten, ohne Tizians „Heiliger Magdalena" (Pitti) einen Seitenblick zu schenken, jener Frauenfigur mit aufgelösten Haaren, bei der das Sinnlich-Erotische des Fleisches der eigentliche Gegenstand der Darstellung gewesen ist. Die Winkelstellung des vorderen Armes und die Zeichnung der Hand ist außerordentlich verwandt: Tizian hebt natürlich die plastische Form der beiden Brüste deutlich hervor, Ribera zeigt sie nicht, und absichtlich ist der Zipfel des weißen Tuches hochgenommen, damit die Brust sich nicht enthüllte. Ribera muß das Bild in Florenz gesehen haben, wo es sich seit 1631 befand.
Die Figur der „Heiligen Agnes" ist vorbereitet in der *„Büßenden Magdalena"* des Prado (Abb.). Auch hier eine Kniefigur in verwandter Stellung von Bein und Fuß, fast gleich sind die Hände mit den gesteiften, gespannten Fingern, ähnlich ist das Gesicht. Der Bewegungszug der Figur ist aufgenommen in der Silhouette der Höhle, der Aufblick geht parallel mit der Richtung des Felskonturs. Es ist nicht die schöne Magdalena, wie sie die Italiener aufgefaßt haben, vielmehr eine typisch spanische Heilige.
Wenige Jahre nachher, 1646, entstand *„Jakobs Traum von der Himmels-*

---

[1]) Vgl. damit die Agnes-Darstellung des Reni in Rom, Galeria Colonna, des Dolci in Galeria Corsini und ihr Martyrium von Domenichino in der Pinakothek von Bologna.





Ribera, Hl. Agnes, Dresden, Staatsgalerie



Ribera, Hl. Agnes (Ausschnitt)



Ribera, Büßende Magdalena, Prado

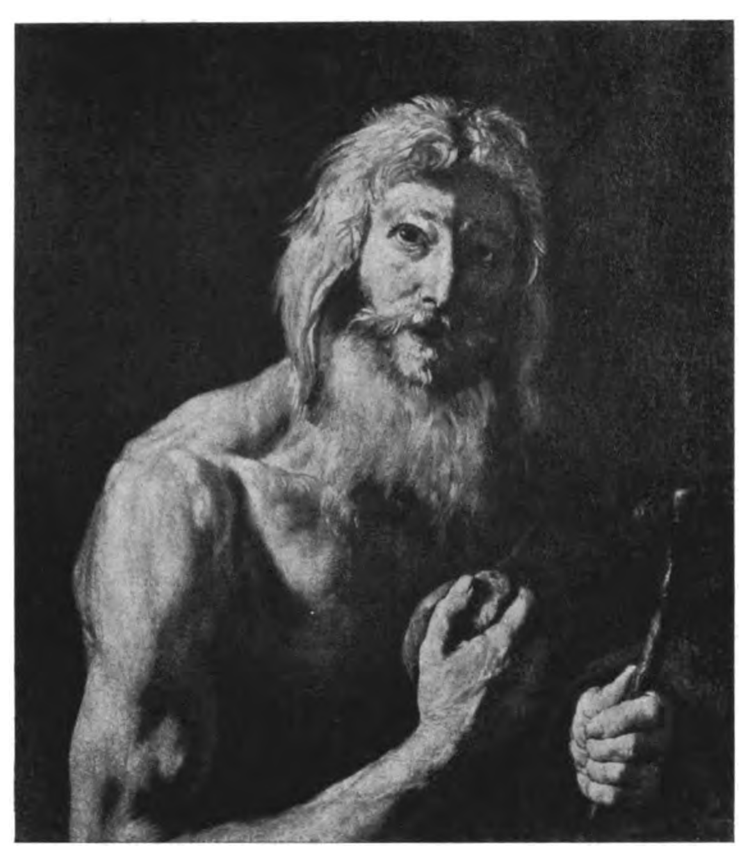
leiter" (Prado). Wir haben Jakob als Knaben zuletzt bei Ribera kennen gelernt, wie er sich den Segen des Vaters erschlich; nun ist er ein gereifter Mann geworden und träumt jenen Traum, der mit der so bedeutsamen Verheißung des Herrn endet. Wiederum hat der Meister nicht das Wunder als solches zum Ausgangspunkte genommen, sondern für ihn handelte es sich ursprünglich lediglich um das einfache Thema eines im Schlafe liegenden Mannes. Die Himmelsleiter mit den an ihr auf- und niedersteigenden Engeln fehlt, ihre Körper hat das Licht aufgelöst, sie sind fast zum goldigen Schimmer geworden. Es ist ein schweres Schlafen gegen den Beschauer hin, der Kopf fällt müde in die breite, stützende Hand, während die Rechte auf dem Erdboden ruht. Die Augen sind geschlossen, so fest, daß die Lider wie zugenäht erscheinen. An der Art, wie die Figur bildeinwärts gelagert ist, die Füße auseinandergehen und der Mantel den Leib deckt, spürt man die innere Unruhe des Träumenden: darum ist auch das Lineament des Mantels so zackig gegeben, gleich Bergessilhouetten in der Ferne muten sie uns an. Ganz deutlich wird, wie Ribera die Diagonale zu Worte hat kommen lassen; nicht nur mit einer einzigen begnügt er sich, er nimmt noch eine zweite in dem Stamme hinzu, der wie vom Blitze gespalten, zerhackt erscheint, der Torso eines Baumes ist. Die beiden Diagonalen sind nun so geführt, daß keine allzu starke Tiefenwirkung zustandekommt, der Eindruck des Horizontalen verwischt sich nicht. Die breit gestrichenen Blätter führen das Auge zur Figur, ihre Silhouette aufnehmend, zurück, und so wird einleuchtend gemacht, daß die beiden Hauptdiagonalen nicht auseinander streben, sondern im Bilde selbst zusammentreffen. Braun ist die Farbe des Mantels, braun wie die Rinde des Baumes; dunkel ist noch der Schatten, er legt sich breit im Vordergrunde um die Figur

herum. Gewiß ist der malerische Stil näher an die Vollendung, das heißt zur Auflösung, hingeführt. Ein höchster Grad des Malerischen ist indessen nicht erreicht. Kein Pleinair, das Bild ist im Nordlichtatelier gemalt, die Schatten sind darum dunkel. Von dem Kopfe Jakobs, der unmittelbar vor die warme, goldne Folie des Himmels abgesetzt wird, ist noch die eine Hälfte durch einen bräunlich-rötlichen Schatten zugedeckt.

In jedem Jahre sind nun neue Hauptwerke entstanden, die Zeugen seines beruhigten und geklärten Spätstiles sind. 1648 greift er noch einmal zur Radiernadel. Offenbar ist er dazu gezwungen worden, den *„D. Juan de Austria II. zu Pferd"* darzustellen (B. 14). Auf Velázquez' „Philipp IV." greift hier Ribera zurück. Indessen die Proportion hat er geändert, es ist nicht die reine Breitansicht des Pferdes gegeben, und die Figur des Reiters ist so gedreht, daß der Arm mit dem Marschallstabe völlig frei herauskommt. Reiter und Pferd sind monumentaler entwickelt; der Reiter füllt das Blatt nach seiner ganzen Breite, das Stück Erde des Vordergrundes dient nurmehr als Sockel für die Hinterbeine. Neapel mit dem Golfe ist tief unten zu denken. Wie sehr er die Haltung des Pferdes dem Velázquez abgesehen hat, geht auch daraus hervor, daß das linke Vorderbein nach vorn in die Fläche treibt und die Hufe zu sehr aneinander kleben.

Es ist, wie schon bemerkt, eine seiner spätesten Radierungen, und bei ihr wird der Gegensatz im Stile zwischen Zeichnung und Gemälde deutlich: hier hat er mehr im Großen gearbeitet, dort mehr im Kleinen gesehen. Die graphische Technik bei dieser Radierung ist subtil, Strichelchen und Punkte sind für die Mitteltöne vorbehalten. Die Kreuzschraffierung bringt die tiefen Schatten, und daneben sieht man einfache, groß ausgezogene Striche, die breit eine ganze Form in einem Zuge wiedergeben. Gleichsam mit den Augen des Kubisten ist der gepanzerte Arm gesehen, er ist ein reiner Cylinder. Auch läßt uns Ribera über den Charakter der Farbe nicht im Unklaren, das Pferd erweckt die Vorstellung einer ganz bestimmten Farbstufe: ohne Zweifel reitet Don Juan de Austria einen Apfelschimmel! Leer erscheint der helle Hintergrund, und selbst auf der Oberfläche des Meeres regt sich kein besonderes Leben, man sieht nur eine Anzahl spitzig gezeichneter Segelschiffe.

„Paulus der Eremit", a. 1649 (Prado). Ein fast nackter, überlebensgroßer Körper; er ist diesmal in einer tiefenhaft gegebenen Höhle gelagert, mit dem Rosenkranze in den auf die Brust gelegten Händen. Er scheint mit dem Totenschädel auf der Erde ein Gespräch zu führen, und dieser scheint ihm zu antworten. Die Struktur der faltigen, welken Haut ist namentlich bei dem rechten, viel zu langen Oberarme trefflich wiedergegeben. Warmrotes Inkarnat, tief gefurchte, zerklüftete Stirn, mächtige Nase, beschattet ist das Ant-

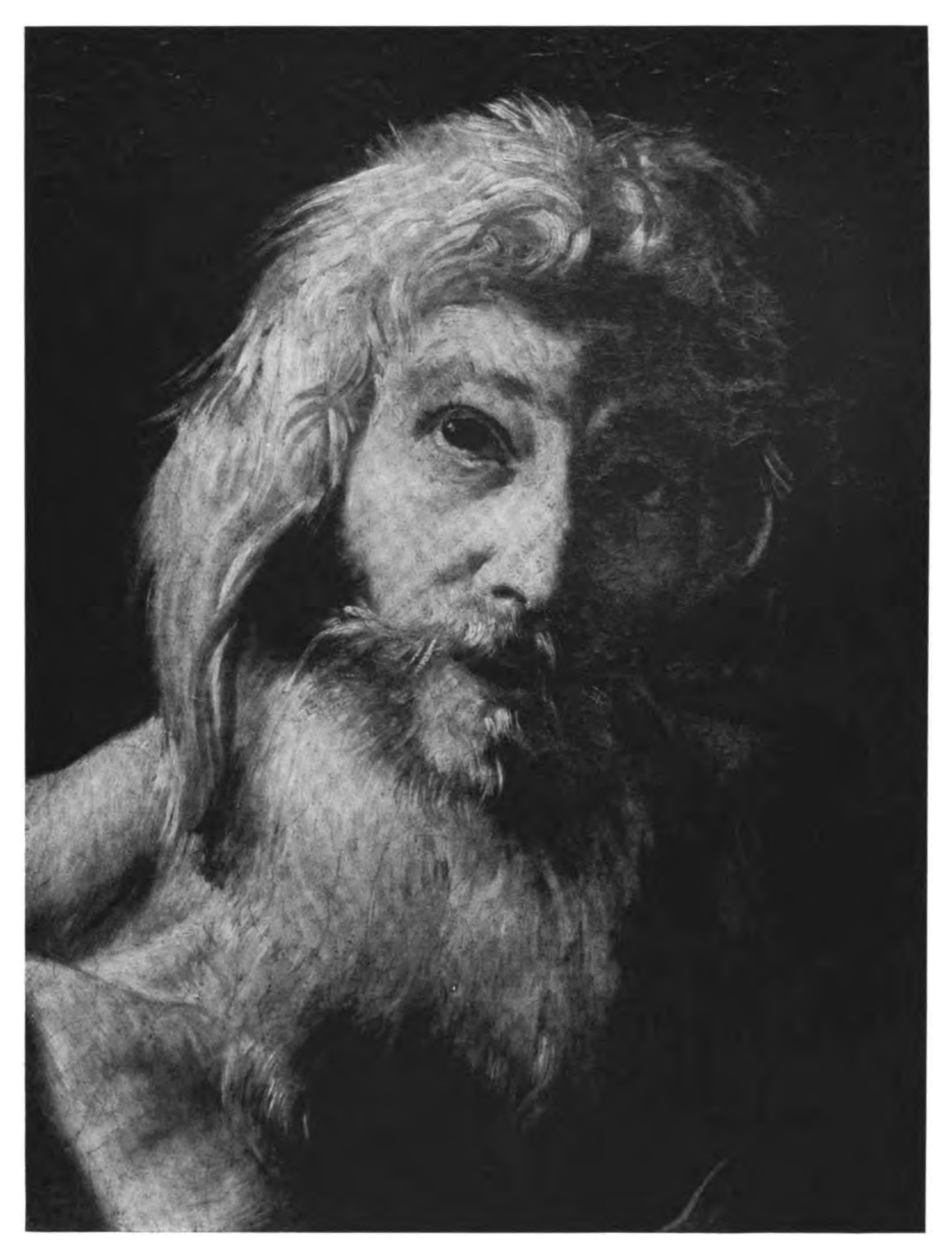


Ribera, Hl. Hieronymus, Prado

litz. Der Baumstamm stärkt das Rückgrat der Figur.

Als Beispiel eines Anachoreten möge endlich der *„Heilige Hieronymus“* im Prado von 1652 figurieren (Abb.). Dieser Hieronymus gehört zu den charakteristischsten Einsiedler- und Büßergestalten des ganzen 17. Jahrhunderts. Ribera hat dem Asketenleben den Nimbus verliehen, und doch möchte man meinen, er habe diesen ehrwürdigen Greis nicht wesentlich idealisiert, sondern das Modell in irgend einer abgelegenen Höhle aufgeschreckt und mit dem Pinsel festgehalten. Wild gewachsen ist das Haar wie das Gras im offenen Felde: voll ruhiger, stiller Glut blicken die großen Augen, der Mund ist leicht geöffnet, doch nicht wie zum Sprechen; merkwürdig ist der Knick im Nasenbein. Der fromme Mann tut Buße, indem er sich mit Steinen vor die Brust schlägt; die Linke hält krampfhaft ein langes Holzkreuz. Weich sind hier Licht und Schatten behandelt — Ribera spricht bis zuletzt als Verkünder des Hell-Dunkels — die eine Gesichtshälfte ruht im Finstern: Zinnober liegt auf dem Augenlid. Um wieviel größer ist doch in diesem spätesten Bilde die künstlerische Erfahrung, selbst gegenüber dem 5 Jahre zuvor entstandenen *„Heiligen Andreas“!*

Als einen starken Stimmungskontrast zu dem Anachoreten Hieronymus wird man die *„Anbetung der Hirten“* von 1650 empfinden (Louvre); jedenfalls ist sie geeignet, nun nochmals Riberas realistische Weltanschauung deutlich zu machen (Abb.). In einem verschollenen Winkel spielt sich die Szene ab, auf einer notdürftig zusammengesetzten Krippe liegt der Christusknabe mit hochgezogenen Beinen und zur Seite genommenem Kopfe. Er ist von hellem



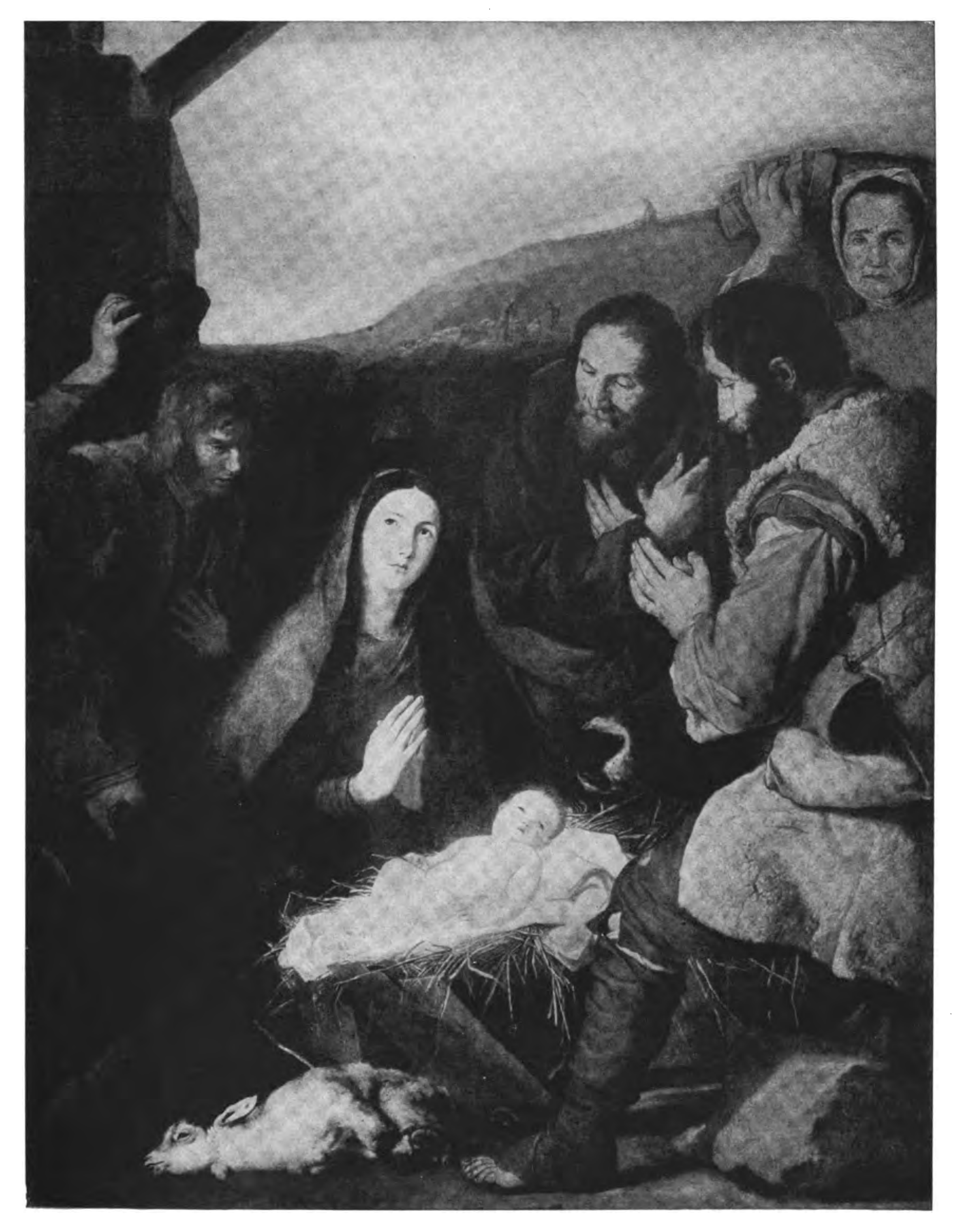
Ribera, Hl. Hieronymus (Ausschnitt)

Lichte überstrahlt, die Augen scheinen zu blinzeln. Maria knieend, mit anbetenden Händen, ihr Gesicht ist fast ohne Schatten, indessen doch noch hart modelliert. Drei anbetende Hirten, und ein echt spanisches Antlitz, ein altes Weib, blickt heraus zu dem Beschauer hin und lenkt so die Aufmerksamkeit auf den Mittelgrund, wo unter warmgelben Wolken die Schafe weiden. Von dort her sind auch die Schäfer gekommen, die wir im Vordergrunde zusammen sehen; es sind jene Halbnomaden, die im Frühjahr ihre Herden ausführen und sie zum Winteranfang in die Ortschaft zurückbringen. Selbstverständlich haben sie als Geschenk das einzige, das ihnen zur Verfügung stand, ein Lämmchen, mitgebracht, (dessen Fleisch bekanntlich in den Mittelmeerländern neben dem Geflügel fast ausschließlich auf dem Lande zu erhalten ist). Lebend, mit gefesselten Beinen liegt es schräg auf dem Erdboden, als weißer Fleck, auf die Stellung des Kindes im Raume vorbereitend. Ist es nun wirklich eine feierliche Anbetung in der Weihnacht? Das Naturalistische übertönt die Komposition. Man spürt die Freude, mit der Ribera das Schäfermodell mit dem schweren, großen Kopfe, mit dem schmutzigen, grindigen, rissigen Schaffelle, das als Wettermantel dient, behandelt hat. Die Ledertasche und das Wasserfäßchen durften natürlich nicht fehlen.

Als letzte Analyse bringen wir die *„Kommunion der zwölf Apostel"* im Chore von S. Martino in Neapel[1]), über dem Eingange zur Pietà-Kapelle (Abb.). Die Arbeit schleppte sich mit vielen Unterbrechungen durch 13 Jahre hindurch, 1638 ward sie begonnen, 1651 vollendet. Die Beurteilung ist insbesondere darum nicht ganz leicht. Die meisten Köpfe sind ohne unmittelbar wirksamen Ausdruck, sie sind sicherlich gleich von vornherein konzipiert worden, und wir zweifeln daran, ob Ribera noch ein zweitesmal, wenn er freie Hand gehabt hätte, die Liegefigur des Petrus, kriechend wie ein Tier, in der Proskynesis so dargestellt hätte. Christus stehend, seitlich, neben dem Abendmahlstische, von dem nur ein Stückchen zu sehen ist und an dem Johannes mit geschlossenen Augen und aufgestütztem Kopfe sitzt. Christus ist die einzige still-feierliche Vertikale im Bilde, so ist er zur gebührenden Geltung gebracht. Das belichtete, feine Gesicht ist von langem, braunem Haare umschlossen; es muß eine Erinnerung an Giorgione oder Palma zugrunde liegen; in keinem Momente seines Lebens war er vielleicht so venezianisch gestimmt wie damals. Auf den Knieen rutscht ein bärtiger Apostel heran, Christus erteilt ihm die Hostie mit der einen Hand, während die andere die Patene hält. In freier Folge gruppieren sich die 12 Figuren, und die Führung des bräunlich-

---

[1]) Man lese nach, was Hieron. Welsch in seiner: „Selbst erfahrne Reissbeschreibung". Nürnberg 1659, S. 77 über das Kartäuserkloster sagt!

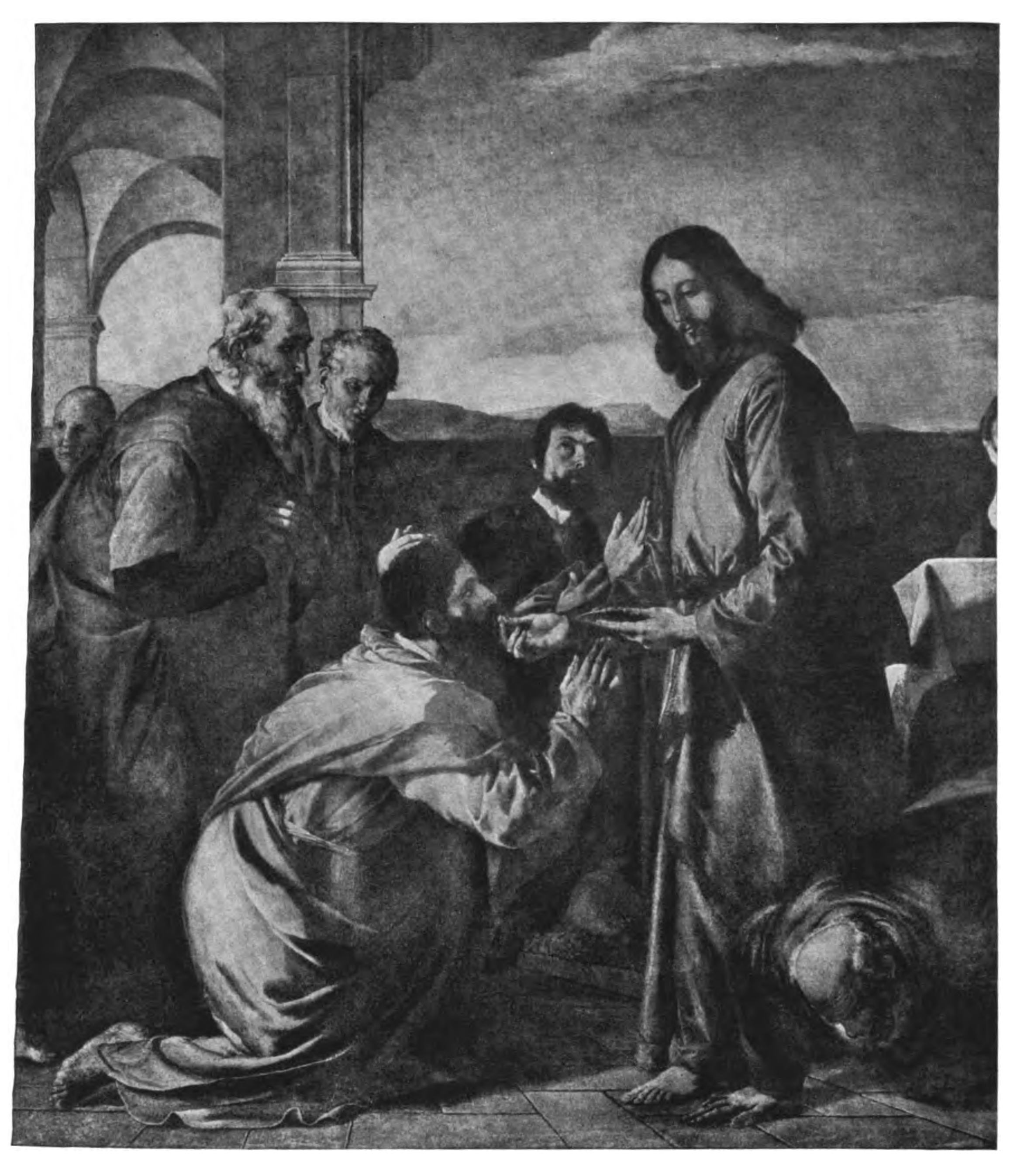


Ribera, Anbetung der Hirten, Louvre



Ribera, Kommunion der 12 Apostel, Neapel, S. Martino

roten Vorhanges, der unmittelbar über Christi Kopfe am oberen Bildrande aufhört, begleitet die Gesamtbewegung. Der Himmel leuchtet mit den Bergen der Ferne in einem einzigen hellen Blau zusammen, die Wolken werden nach dem Horizonte zu gelblich, und die nackten Putten mit ihrem rosa-roten Inkarnat sind in hellstem Lichte gehalten. Das ist das letzte, mehrfigurige Bild, das Ribera gemalt hat.



Ribera, Kommunion der 12 Apostel (Ausschnitt)



Zurbarán, Bonaventura und Thomas Aquinas, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

V. ZURBARÁN

1598—1664

In Zurbarán besitzt der spanische Barock den Typus des Mönchmalers. Er hat sich in das Schweigen des Klosters vergraben, das mönchische Leben abgelauscht und den Katechismus der Ruhe gemalt, ganz sachlich und schlicht. Er bringt nicht den starken Gestus, und alles Pathetische liegt ihm fern. Er ist streng, hart und selbst starr in seinem Stile. Er unterscheidet sich deutlich von den Italienern des Barock und ist ganz Spanier geblieben. Großes Können verbindet sich mit tiefer Gründlichkeit. Er hat die Natur als seine Lehrmeisterin angesehen, und er hat mehr von Modellen abgelesen als aus dem Innern geschöpft. Er hat kein einziges Gewand gemalt, ohne zuvor an der Gliederpuppe bis ins kleinste jeden Faltenzug gründlichst studiert zu haben. Dabei hat er einen Sinn für die Textur und Farbe der Mönchskutte, namentlich für das silbrige Weiß des Kartäuser-Habits, wie kein anderer.
In der Klarheit und Einheitlichkeit der Darstellung der Form kann er sich mit seinem Freunde Velázquez nicht messen, doch trägt er in sich das Ideal des Einfach-Mächtigen, das er mit einer verblüffenden Selbstverständlichkeit verwirklicht. Ohne alles Ringen und ohne inneren Kampf geht es dabei ab. Seine Phantasie füllt sich nicht mit einer Masse von Vorstellungen. Eigentlich hat er nur ein einziges Thema gekannt, die stehende Mönchsfigur, wie sie groß und monumental wiederzugeben sei. Er wäre der geborene al-fresco-Maler gewesen. Er hat Kreuzgänge, mächtige Klosterräume und Sakristeien mit Tafelbildern bedeckt, wir kennen aber keine Wandmalereien von ihm[1]). Vielfigurigen Szenen, gar Massenbildern weicht er aus. Er stellt nicht wie Ribera das Martyrium als solches dar, sondern bringt den Märtyrer in idealer Haltung, ganz groß und einfach. Alles in allem genommen ist Zurbarán als künstlerische Potenz Ribera überlegen.

[1]) Hier ist Gelegenheit, auf die seltsame Erscheinung aufmerksam zu machen, daß die spanischen Maler nicht Fresko gemalt haben, selbst Velázquez nicht, der von Italien aus nach seiner Heimat die Freskomaler Michele Colonna und Agostino Metelli mitnahm; vgl. Justi: „Diego Velázquez", 2. Aufl., Bd. II, S. 165 und 167; nur Franc. Rizzi (Toledo, Kathedrale) und Valdés Leal (Sevilla, Hospital de la Caridad) sind eine Ausnahme von der Regel. Erst mit Goya änderte sich die Lage.



Zurbarán, Bonaventuras Papstwahl, Dresden, Gemäldegalerie

Er ging in seiner Jugend von der festen Zeichnung, der plastischen Wirkung aus und beschäftigte sich mit dem Problem des Helldunkels wie Ribera und Ruelas, dessen Bilder in der Pfarrkirche von Olivares manche Beziehungen zwischen beiden verraten. Als 1625 Ruelas in Olivares starb, öffneten sich dem 27 jährigen Zurbarán die Pforten der berühmten Kathedrale von Sevilla. Es ist selbstverständlich, daß unter den älteren Künstlern auch Herrera ihm nahesteht. Zurbaráns Schaffen fällt zeitlich mit der zweiten Periode des römischen Barock, dem Hochbarock, zusammen.

1. DER BONAVENTURAZYKLUS

Das Hauptwerk der sevillanischen Frühzeit ist der Bonaventurazyklus, den er für das berühmte Franziskanerkloster gemalt hat[1]). Es sind Bilder, die bereits den Maler der Mönche von seiner besten Seite her zeigen und den Geist der Stille und Monumentalität verraten, der ihm eigentümlich ist[2]).
„Bonaventura und Thomas Aquinas", (Berlin, Kaiser - Friedrich - Museum). Pietro Galesini erzählt in den „Acta Sanctorum", Thomas, der Dominikaner, habe einmal den Theologie-Professor der Pariser Universität, den Franziskaner Johann Fidanza Bonaventura, besucht und gebeten, ihm seine Bücher zu zeigen, damit auch er sich die Werke anschaffe, aus denen Bonaventura seine so vielseitige Wissensfülle schöpfe. Da habe ihm Bonaventura das Bild des Gekreuzigten mit dem Bemerken gezeigt, er allein sei der ausgiebigste Quell aller Gnaden für das, was er erdacht und geschrieben habe[3]).
Man ist getroffen von diesem Grade der Sachlichkeit (Abb.). Es ließe sich auch der Vorgang mit weit mehr Aufwand, mit größerer Theatralik und stärkerem Pathos darstellen —, allein davon findet man bei Zurbarán, dem Spanier, nichts. Zurbarán komponiert noch mehr flächenmäßig, reliefmäßig, er stellt die Figuren senkrecht nebeneinander, fast wie die Bücher in dem Regale, das neben dem Bildrande vor dunklem Grunde ein Kruzifix zeigt. Die Körper stehen steil, gerade, nur die Köpfe sind bewegt, und zwischen ihnen und den Händen schleicht das einfache Gespräch. Keine starke Bildeinheit, primitiv ist die Konfiguration. Die Figur Bonaventuras steht ihm innerlich

[1]) Vgl. Juan Alvarez de Colmenar: „Les Délices de l'Espagne et du Portugal". Leyden 1715, Bd. III, S. 424.
[2]) Die erste wichtige spanische Monographie hat D. José Cascales y Muñoz verfaßt unter dem Titel: „Francisco de Zurbarán, su Época, su Vida y sus Obras". Madrid 1911; vorausgegangen sind die Aufsätze von El. Tormo y Monzó in: „La Época". Madrid 1905, 31. März; 14. April; 12. Mai; 27. Mai und 6. Juni; dazu El. Tormo: „El Monasterio de Guadalupe y los cuadros de Zurbarán". Madrid 1907; dazu mein in Antwerpen geschriebenes Buch: „Francisco de Zurbarán". München 1918, mit 1 Titelblatt und 87 Abbildungen.
[3]) Vgl. C. Justi: „Das Leben des Hl. Bonaventura, gemalt von Herrera d. Ä. und Zurbarán", in: „Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen". Berlin 1883, Bd. IV, S. 154.





Zurbarán, Papstwahl, Hände Bonaventuras

höher als die des Thomas Aquinas, also muß er, sagt sich Zurbarán, größer im Bild erscheinen. Die einzelnen geistlichen Charakterköpfe unterscheidet er nach ihrem inneren Gehalt, nicht nach ihrer Stellung im Raum: daraus erklärt sich, warum er den mehr jugendlichen Kopf hinter den beiden alten zu groß dargestellt hat. Einfach bildet er die Falten, säulenartig, hart gebrochen stehen sie auf dem Boden; meisterhaft charakterisiert er den schweren Stoff der Kutten. Der Stuhl, von dem Bonaventura eben aufgestanden ist, die offenen und geschlossenen Bücher, alles ist mit der Detailliebhaberei eines Stillebenmalers gegeben. Gering ist der Unterschied in der Farbgebung; es ist ein Malen Grau in Grau, in der Kutte Bonaventuras ist der Ton kalt, in der des alten Mönches warm, dem Inkarnate entsprechend. Der Vorhang ist violett-blau, nach dem Bildrande zu Terra di Siena.

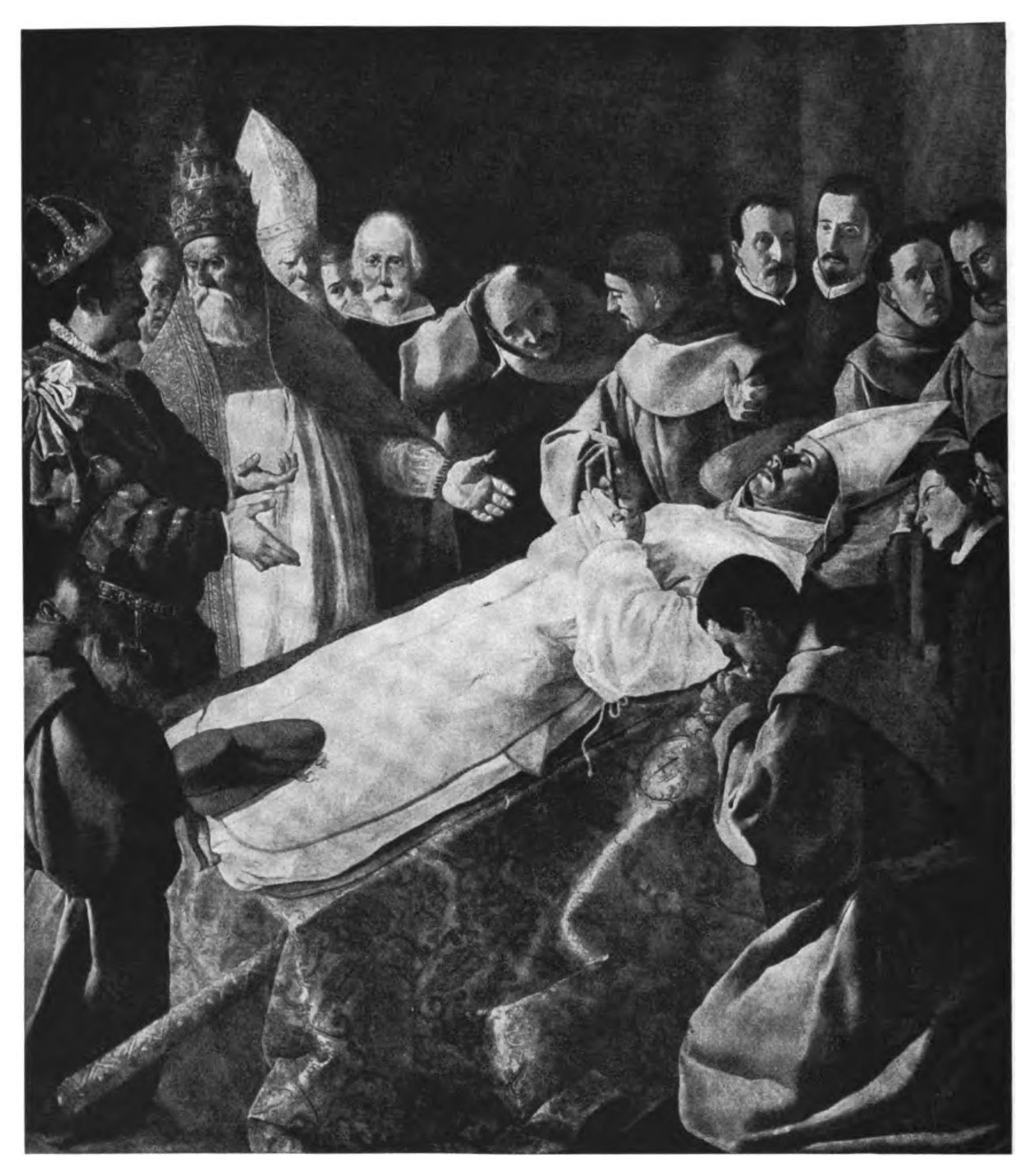
„Die Papstwahl durch den Heiligen Bonaventura“, (Dresden, Gemäldegalerie). Wie die Legende erzählt, konnten sich die Kardinäle im Jahre 1271 bei



Zurbarán, Papstwahl, Kopf Bonaventuras (Ausschnitt)

der Papstwahl über den Nachfolger Clemens' IV. nicht einigen; darum überließen sie es Bonaventura, den richtigen Nachfolger Petri zu ermitteln; allein er wählte auch nicht einen von den 17 anwesenden Kardinälen; denn ein Engel hatte ihm auf sein Gebet hin den Namen des Visconti von Piacenza, Archidiakons von Lüttich, genannt, der als Gregor X. den Thron bestieg (1271 bis 1276).

Es ist keine ausführliche Erzählung, eine Schilderung mit Einzelfiguren (Abb.). Monumental erscheint dieser Franziskanermönch, reliefmäßig, mit dem Tische zusammenkomponiert, kniet er auf erhöhter Bühne. Die Hände, genau in der Kopfebene, sind als Masse gesehen und zusammengeschlossen (Abb.), der Profilkopf ist leicht nach oben gehoben (Abb.), wo der Engel deutend in den Wolken sichtbar wird. Er redet Bonaventura an, und dieser mit geöffnetem Munde scheint weniger zu antworten als freudig erregt zu sein. Mit vornehmem Takte sind die 6 Kardinäle in den Mittelgrund gestellt,



Zurbarán, Bonaventura auf der Totenbahre, Louvre

zwei von ihnen erscheinen als Rückfiguren; es ist höchst wirkungsvoll, wie ihre Baretts fast schwebend zusammengemalt sind und so das Unentschiedene ihres Wollens zum Ausdrucke kommt (Abb.). Seltsam, wie die drei Profanfiguren sich ganz im Schatten befinden; schweigend, passiv stehen sie zusammen. Zurbarán bedient sich eines kräftigen Hell-Dunkels, und dieses Hell-Dunkel drückt sich als scharfer Gegensatz, nicht als reine Harmonie von Farbtönen aus. Wie hart ist der Kopf Bonaventuras und der gehobene Arm des Engels behandelt! Den Kirchenraum durchflutet ein warmes Licht. Köstlich gemalt sind die beiden Decken auf dem Tische mit der schimmernden, bronzenen Schale und der dreifachen Tiara; die obere Decke ist heller im Tone, Saturnrot über Karmin, und dem Rot antwortet das Scharlachrot im Mantel und Barett der Kardinäle. Kühles, silbriges Grau hüllt Platz und Kirche ein.

„Bonaventura leitet ein Ordenskapitel“, (Louvre). Das ist nun das Werk, das uns Zurbaráns gemeinsame Tätigkeit mit Herrera dem Älteren und zugleich die Abhängigkeit von seinem Bilde: „Die Aufnahme Bonaventuras in den Orden der Franziskaner“ (Prado) deutlich vor Augen führt. Herrera muß ihn in der Meinung bestärkt haben, man könne in solch einem Thema gar nicht genug geistliche Porträts auf die Leinwand bringen. Auch unser Maler setzt wie Herrera die Hauptfigur asymmetrisch in den Vordergrund, aber man spürt gleich Zurbaráns überlegene Kraft seiner sinnlich-monumentalen Anschauung. Er steigert das Maß des Körpers und bringt den Heiligen erhöht auf ein Podium unter einem Baldachine, die mächtige Diagonale biegt vorn um, in der Mitte entsteht ein Loch. Die Hand, fast in der Mitte des Bildes, ist schwer erhoben, und die Finger machen eine Bewegung, als ob sie etwas zerrieben. Die stehende Randfigur erscheint gewiß groß, und doch ist sie an sich zu klein im Verhältnisse zu den Sitzenden. Organisch-kompositionell hängen die Figuren nur wenig zusammen. Zurbarán besitzt ein ganz primitives Raumgefühl; er weiß nichts von den Gesetzen der Perspektive; er hat sich damit begnügt, das einzelne Antlitz unbekümmert um seine Stellung im Raume zu malen. Es kam ihm im Grunde genommen nur darauf an, den geistlichen Charakterkopf als solchen zu geben, wie es ihm auch nur darum zu tun war, die Kutte zu malen und weniger den Bau des Körpers darunter. Es sind seine typischen röhrenartigen Falten, wie erstarrt stehen sie wiederum auf dem Boden auf; einige haben einen Knick.

Zurbarán malt hier das Kirchlich-Vornehme. Man spürt, daß er ein Freund des Velázquez, des Verherrlichers des Ritterlich-Vornehmen, gewesen ist; Velázquez stellt den irdischen, Zurbarán den himmlischen Hofstaat dar. Ohne Zweifel hat Francisco seine Modelle in der berühmten Hochschule

derFranziskaner inSevilla aufgesucht, wohin auch der alteAdel des Landes seine Zuflucht nahm. Überall, wo es galt, Mönche darzustellen, malt er sie in der ernsten Würde und vornehmen feierlichen Zurückhaltung des spanischen Adels.
„Bonaventura auf der Totenbahre“, (Louvre)[1]). Es ist kaum ein Unterschied in der Stimmung zu dem vorausgegangenen Bilde, und wenn man nicht die Gestalt auf der Totenbahre vor sich hätte, würde man wohl kaum an eine Trauerversammlung denken (Abb.). Schwer-ehern geht die Diagonale der Bahre von Bildrand zu Bildrand, und um sie herum sieht man 16 Figuren, die Trauerversammlung. Der Maßstab wechselt, die Scheitelhöhe ist verschieden; die Menschen haben keinen bestimmten, geometrisch nachweisbaren Platz, ihre natürliche Größe ist auch die kompositionelle, wobei noch einmal darauf hinzuweisen wäre, daß das rangliche Verhältnis entscheidet. Der Papst Gregor X. steht weiter zurück im Raume als König Alfons X. von León und Kastilien, und trotzdem ist er größer, und ebenso erscheint der Erzbischof größer als der König: das will sagen, die Kirche steht Zurbarán höher als der Staat.
Es ist auch hier eine Galerie geistlicher Porträts gemalt; was an individueller Abwechslung geleistet ist, verdient hohe Anerkennung; nicht ein Kopf gleicht dem andern, es sind Bildnisse in wahrhaft realistischer Durchführung. Die Geste ist typisch spanisch, sie ist erstarrt, ist gleichsam festgenagelt wie die ganze Figur, und man kann sich nur schwer vorstellen, daß im nächsten Augenblicke die Bahre weggetragen werden soll. Auf den Mönch, der die Hand auf das Haupt legt, sei hingewiesen: spanischer Gestus der Trauer! Meisterhaft charakterisiert Zurbarán auch hier die stofflichen Unterschiede; er weiß die Falten des schweren Brokats gleichsam zu porträtieren, so getreu sind Wolle und Seide gegeben. Man hat hier von neuem Gelegenheit, liturgische Prachtgewänder zu studieren: man sieht die dreifache Tiara des Papstes, die Mitra des Bischofs (Bonaventura war Bischof von Albano), Alben und Pluviale und viele Franziskanerhabits, die sich bekanntlich von denen der Kapuziner unterscheiden.

2. DER STIL DER DREISSIGER JAHRE

„Die Apotheose des Thomas Aquinas“. Es ist eines seiner Hauptwerke und ein Glanzstück spanischer Großmalerei; 1631, ein Jahr vor Rembrandts „Anatomie“ gemalt, ein Stück, das jeder Spanienreisende gesehen hat, und von vielen Seiten ist sein Inhalt erörtert worden. Es ist die erste wirkliche

[1]) Bonaventura war auf dem Konzil in Lyon, das 1273 im Beisein des Papstes Gregor X. begangen wurde, schwer erkrankt; der Papst gab ihm die letzte Ölung, am 15. Juli 1274 starb er im 53. Lebensjahre.

Komposition Zurbaráns, und darum können hier die Begriffe der Notwendigkeit und Einheit angewandt werden; dem Zufalle ist nichts überlassen. Fast wie ein Renaissance-Bild mutet diese Apotheose an, auch das Motiv der Doppelszene ist gewählt, das bekanntlich Raffael in seiner „Transfiguration“ zum erstenmal dargestellt hat. Tektonische Mitte, symmetrische Seiten, die Hauptfigur als Zentralfigur im oberen Plane, Thomas Aquinas mit dem Attribute der Sonne auf der Brust. Er allein steht, alle anderen sitzen oder knieen, und nur er erscheint in voller Frontansicht mit dem geöffneten Buche auf der Linken; die Rechte hält die Kielfeder, die so geführt wird, daß sie das göttlich inspirierte Wort sogleich niederschreiben kann. Kopf und Augen wenden sich zur Heilig-Geist-Taube empor, die ihre Lichtstrahlen breit über ihn ergießt. Er selbst erscheint als einfache Masse mit bemerkenswerter Silhouette dunkel gegen das Hell des Himmelsgrundes, der reich mit anbetenden Engeln und Putten besetzt ist; in den oberen Ecken sind zwei Gruppen von Sitzfiguren sichtbar, Christus und Maria, Dominikus und Paulus.
Thomas von Aquino ist in den Himmel erhöht. Die Wolkenbank, auf der er steht, erscheint fest wie der Fußboden, auf ihr sitzen im Halbkreise die vier Kirchenväter Ambrosius, Gregorius, Augustinus und Hieronymus: die beiden Profilfiguren in aufrechter Haltung rahmen ein, und das Heben der Hände und Deuten der Zeigefinger erfolgt in diagonal sich kreuzenden Richtungen. Die Stehfigur des Thomas ist zurückgeschoben, so wird die Mitte im unteren Plane frei: an dieser Stelle wird das Bild zum eigentlichen Barockbilde, das Tiefenhafte kommt zum Ausdrucke. Das höchste Licht sitzt hier, unser Auge bindet es zusammen mit dem Lichte des Weltalls, dessen Teil es ist, das Unbegrenzte öffnet sich. Es genügt zu sagen, daß es sich hier um ein Tiefenbild des 17. Jahrhunderts handelt. Das Dispositionsschema ist Renaissance, die Durchführung dagegen Barock, es kreuzen sich die beiden Anschauungsformen.
Es ist bekannt, daß auf dem Tische die Stiftungsurkunde des Kollegiums mit dem kaiserlichen Siegel ausgebreitet liegt. Auch der Kaiser, Karl V., ist zu sehen; die Figur entwickelt sich parallel mit dem vorderen Bildrande, ein rotsamtenes Kissen ist ihr unter die Kniee geschoben. Ihm gegenüber zeigt sich der Erzbischof von Sevilla, D. Diego de Deza[1]), der Gründer des Thomas-Stiftes mit drei begleitenden Dominikanern, darunter der Rektor D. Diego Ortíz[2]).

[1]) Vgl. D. Juan Alvarez de Colmenar a. a. O., Bd. III, S. 426; Pedro de Salazar y Mendoza: „Cronica de el Cardenal Don Juan Tavera“. Toledo 1603, S. 53; J. Ant. Llorente: „Histoire critique de l'Inquisition d'Espagne“. Paris 1817, Bd. I, S. 338.
[2]) Über die mutmaßlichen Porträtwiedergaben vgl. D. José Gestoso y Pérez: „Catálogo de las Pinturas y Esculturas del Museo provincial de Sevilla“. Madrid, S. 84.





Zurbarán, Schutzmantelmadonna, Sevilla, Museum

Die Persönlichkeit des *„Papstes Gregor“* hat er noch einmal in besonderem Bilde gebracht (Sevilla, Museum). Auf eine eigentliche Hintergrundbehandlung hat er sich hier nicht eingelassen, und für den Gesamteindruck ist es wesentlich, daß die Figur fast in ihrer ganzen Höhe und Breite die Fläche füllt. Der Papst in reiner Frontalität erscheint vor einem dunklen, neutralen Grunde, die pontifikalen Schuhe sind nicht sichtbar. Es ist ein Stehen mit leicht gekrümmtem Rücken, wie es dem Alter wohl zukommt, und das breit aufgeschlagene Buch wird mit beiden Händen tief gehalten, was bei der Alterssichtigkeit, die eine Weitsichtigkeit ist, verständlich wird. Das Ganze ist ein Unisono der Farbe, nimmt sich aus wie ein Hymnus auf Rot: Rot das Pluviale, die Stola, das Käppchen, die Soutane, die Handschuhe und selbst der Rücken des Buches. Über Pluviale und Tiara ist ein köstlicher Schatz von Einzelheiten geradezu verschwenderisch ausgebreitet, aber die Perlen

glitzern nicht, das Metall funkelt nicht.

Als das nächst größere Werk ist ein Zyklus von Bildern anzusehen, die er für das Sevillaner Kartäuserkloster um die Mitte des 4. Jahrzehnts gemalt hat. Von den drei großen Gemälden des Museums in Sevilla steht zeitlich voran die *„Schutzmantelmadonna“* (Abb.). Zurbarán bringt eine Vision; die Mönche haben vor dem Hochaltare ihrer Klo-



Schelte a Bolswert, Leben des hl. Augustin, 1624

sterkirche die Mutter Gottes zu sich herangebetet und stellen sich nun ihrem Schutze anheim. Zentral steht sie da, die vielen Kniefiguren verlieren sich im Schattenhause des Mantels, den Engel auseinanderbreiten. In stiller Bewegung hat sie ihre Arme zur Seite geführt, und ganz flach liegen ihre Hände auf dem Haupte der beiden bevorzugten Kartäuser, deren Kuttenstil wörtlich übernommen ist aus der früher entstandenen „Rosenkranzmadonna“ des Museums in Posen[1]). Es ist der schmale Madonnenkopf der 30er Jahre, die Augen stehen weit auseinander, die lange Nase hat den charakteristischen Knorpel, schmal ist das Untergesicht; der Scheitel der langen Haare liegt auf der einen Seite. Es ist eine überlange Figur, das entlastete Spielbein ist vorgesetzt, daß der Rock vom Knie aufwärts sich glatt anschmiegt; vergeblich sucht man das Standbein hinter den Längsfalten des hochgegürteten Rocks. Dieser ist nun in einem köstlichen Rosa (Lachsrot) gehalten, hellblau ist der Mantel, ganz malerisch im Stile, und aus den Wolken entwickeln sich zarte Puttenköpfe. Die Kutten der Mönche leuchten weiß-grau wie der Staub der Straße an glühenden Sommertagen; das Inkarnat ist rötlich-braun, die Schatten haben sich aufgelichtet.

Zurbarán hat sein Dispositionsschema von Schelte a Bolswert entlehnt[2]).

---

[1]) Vgl. S. 70 und Abb. 30 meiner Zurbarán-Monographie.

[2]) Vgl. H. Kehrer: „Neues über Francisco de Zurbarán“ in: „Zeitschrift für bildende Kunst“. 1919/20, Heft XI, S. 250.

Dieser bedeutende Stecher nach Rubensschen Landschaften hatte 1624, ein Jahr vor seiner öffentlichen Aufnahme in die Antwerpener Lukasgilde, ein „Leben des Heiligen Augustinus" in 28 Szenen gestochen; davon hat Zurbarán das letzte Blatt benutzt (Abb.). Der Zusammenhang ist ohne weiteres einleuchtend. Unmittelbar übernommen ist das Motiv der beiden Putten mit dem schweren, vorhangähnlichen Mantel, der nach den Wolken zu allmählich seine feste Form verliert; auch die Taube findet sich an demselben Platze wieder. Nur erscheint an Stelle des Kirchenvaters die Figur der Maria — man achte auf die gleiche Lichtführung —, und statt der knieenden Päpste und Bischöfe sieht man emporblickende, willenlos der göttlichen Gnade sich hingebende Kartäusermönche. Zurbarán war nicht in Flandern, umgekehrt Schelte a Bolswert nicht in Spanien, der Stich des älteren Vlamen ist nach Andalusien gewandert.

Das zweite Bild stellt die *„Aschenlegende"* oder das „Wunder des Gelübdes" dar (Abb.). Hier herrscht nun ein Wille zur Fläche, der das Bild in parallelen Schichten bringt, daß man sich wundert, wie solch eine Darstellungsart im 17. Jahrhundert optisch noch möglich war; im Zusammenhange der Kunst der 30er Jahre berührt das Bild wie eine archaische Rückständigkeit. Ein profilmäßiges Gegenüber von 2 Figuren in der vorderen Ebene, dann, parallel zum Bild- und Bühnenrande, der Tisch, dessen Decke geradlinig am Fußboden abschneidet, und an seiner Rückseite die Kartäusermönche, einer neben dem andern sitzend; endlich in der letzten Schicht die Architektur der Rückwand mit dem rechteckig gerahmten Gemälde. Die Fläche wird einem förmlich aufgedrängt, nur der Bann der Fläche wird durchbrochen durch den Türausschnitt, wo der Blick in den freien, unendlichen Raum geht. Die Einzelfiguren sind noch verhältnismäßig scharf umgrenzt, die Silhouetten sprechen, sie haben einen besonderen Ausdruckswert. Der Stock ist wie mit dem Lineal gezeichnet und senkrecht aufgesetzt, es antworten ihm die vielen Falten im blank gestärkten Tischtuche, das frisch aus dem Klosterschranke hervorgeholt wurde und so zur Feierlichkeit der Szene mit beiträgt. Diese Feierlichkeit ist nun von ganz besonderer Art, und die Stille kann kaum überboten werden. Der Raum selbst ist fast luftleer, er hat etwas Frostiges, es lebt nichts in ihm. Der Mangel an Raumgefühl und perspektivischer Verdeutlichung macht sich auch hier empfindlich bemerkbar: der Diener ist zu klein geraten im Verhältnisse zu den Figuren am Tische, und andrerseits sind die sehr plastisch geformten Gegenstände, die Brote auf den frischen Servietten, die geblümten Tassen, die Henkelkrüge und die Schüsseln mit dem Fleische zu groß, und niemand wird wohl übersehen haben, daß die Sitzfiguren am Bildrande kleiner werden, je näher sie sich dem Be-



Zurbarán, Aschenlegende, Sevilla, Museum

schauer befinden, statt daß das umgekehrte Verhältnis eintritt. Mangelhaft sind noch die Hände der Kartäuser gezeichnet.

Indessen, wir haben noch gar nicht von dem Inhalte dieses merkwürdigen Bildes gesprochen, der gewiß nicht ohne weiteres begreiflich ist und überhaupt kaum bekannt sein dürfte; denn wir finden hier die Wiedergabe einer Begebenheit, die wohl nur noch eine einzige Analogie und zwar im Spanischen selbst besitzt[1]). Der üblichen Benennung zufolge handelt es sich angeblich um das Wunder, das zum vermeintlichen Gelübde ewiger Fleischenthaltung bei den Kartäusern Anlaß gegeben hat und zwar im Beisein des Stifters Bruno und des Mitbegründers, des Bischofs Hugo von Grenoble.

[1]) Der Generalarchivar der Certosa di Farneta bei Lucca Pater D. Medardo hat mir wichtige Angaben zur Deutung des Bildes geliefert, wofür ich ihm auch an dieser Stelle meinen verbindlichsten Dank ausspreche.

Allein solch ein Gelübde ist im Kartäuserorden unbekannt, und ebensowenig berichtet die authentische Geschichte von der wunderbaren Begebenheit, die Zurbarán später dann dargestellt hat. Vielmehr handelt es sich um eine der vielen neu aufgekommenen Legenden, die je nach den Ländern eine andere Fassung erhalten haben. Zurbarán war beauftragt, die spanische Variante wiederzugeben[1]). Hier ist nun nicht die Rede von einer Bestrafung wegen unbefugten Fleischessens, sondern von der Verbrennung des Fleisches zu Asche. Das beweist das Aquarell eines Zeitgenossen Zurbaráns, des Mönchs Don Bruno Solís, der, aus Südamerika herübergekommen, in der Kartause El Paular (bei La Granja in Kastilien) eingekleidet worden war, dort bis zu seiner Ernennung zum Prior von Aniago verblieb, um bereits 1659 nach der schönsten Kartause Spaniens, nach Jérez de la Frontera überzusiedeln, wo er 1678 starb. Er dichtete ein Epos zu Ehren Brunos: „El Cisne de los Desiertos" (= „Der Schwan der Wüste")[2]). Darin hat er alle auftreibbaren Legenden eingeflochten und die Aschenszene auch bildlich wiedergegeben (Abb.). Seine Darstellung zeigt nun den Hl. Bruno mit seinen 6 Genossen[3]), den Stifter aber allein, der Regel entsprechend, am Tische sitzend, und Bischof Hugo von Grenoble, wie er auf den Krückstock gestützt in das Refektorium eintritt, und wie sich von allen Tellern des Tisches schwarzer Rauch, schwarze Asche hinterlassend, erhebt. Unter sein Bildchen schrieb er ein Distichon:

„Haerent Bruno Pater, socii, jejunia passi,
Esuri carnes: illico membra sopor
Excipit. Hugo venit, carnes discernit adesse:
In cinerem versas protinus esse videt."

Bruno Solís gibt noch in 9 Strophen eine genaue Erklärung des Vorgangs, der sich folgendermaßen abgespielt haben soll: der bischöfliche Koch, der beauftragt gewesen, den Kartäusern die Speise für die Fastenzeit zu verabreichen, hatte aus Unachtsamkeit gleich am Sonntage Quinquagesima Fleisch aufgetischt. Bei seinem Anblicke stutzten die Mönche und beschlossen einmütig, davon nicht zu essen. Darauf fielen sie infolge des Geruches „in tiefe Ohnmacht", aus der sie erst beim Besuche des Bischofs Hugo von Grenoble am Aschermittwoch erwachten: „Woher das Fleisch"? fragte Hugo erstaunt.

---

[1]) Vicente Carducho hat dasselbe Thema für die Kartause El Paular gemalt (Museo municip. Tortosa).
[2]) Exemplar im Besitze von Pater D. Medardo.
[3]) Es sind die ersten Genossen des Priors, des Heiligen Bruno, sechs an der Zahl, deren Namen lauten: Landuin, Prior; Stephan von Boury; Stephan von Die; Hugo, der Kaplan; Andreas; Guerin; vgl.: „De S. Brunone confessore" in: „Acta Sanctorum Octobris". Antverpiae 1770. Bd. III, pag. 491—797.

„Von Eurer Herrlichkeit", antwortete der auftragende Diener. Der herbeigerufene Koch, der auf den Bildern beidemal fehlt, bestätigte sein Versehen und die Identität des aufgetischten Fleisches mit dem am bezeichneten Sonntage geschenkten, das sich jetzt vor aller Augen in Asche verwandelte. Aus dieser Szene geht deutlich hervor, Zurbarán hat das gleiche Wunder darstellen wollen, er hat allerdings nur den ersten Teil der Legende wiedergegeben und das Motiv des Verbrennens des Fleisches weggelassen. Auch Bruno Solís hat auf dem weiß gedeckten Tische die Trinkgefäße mit dem Wappen des Stifters der Kartause, des Erzbischofs Gonzalo de Mena y Vargas (1401 an Pest gestorben) gemalt. Wahrscheinlich hing auch die Landschaft



D. Bruno Solís, Aschenlegende,
Bibliothek der Certosa di Farneta (Lucca)

mit der „Madonna und Kind und Johannes dem Täufer" die wir in Zurbaráns Gemälde auf der Leinwand sehen, in Wirklichkeit im Refektorium; denn Johannes der Täufer war der ständige Patron des Kartäuserordens. Zurbarán stellte somit das Aschenwunder dar, das nur in Spanien, in der Kartause von Sevilla bekannt war, und er wollte durch den müden und stummen Ausdruck seiner Kartäuser, so gut er eben konnte, das Erwachtsein aus dem ohnmachtähnlichen Zustande am Aschermittwoch ausdrücken. Möglicherweise hat er in dem an der Mitte des Tisches Sitzenden die Züge des am 19. Dezember 1630 so tragisch ums Leben gekommenen Priors der Kartause von Sevilla, Don Diego de Guelvar y Molina, gegeben; vielleicht hat er aber auch dessen Nachfolger, den Prior D. Juan de Xarra verewigt, der am 8. Juli 1635 starb und zugleich zweiter Visitator der kastilianischen Ordensprovinz gewesen war. Dieses Datum wäre aus stilistischen Gründen zu bevorzugen.

Gleichzeitig hatte Zurbarán ein Bild in Arbeit, das *„Bruno von Köln bei Urban II.“* darstellt (Sevilla, Mus.)[1]. Kann man sich eine Zusammenkunft zwischen seiner Heiligkeit dem Papste und dem Gründer des Kartäuserordens einfacher, stummer und lebloser vorstellen? Nur zwei Personen sind noch zugegen. Dem Rangunterschiede entsprechend sitzt Urban II., größer gebildet, aufrecht auf dem Poltrone, er ist mit dem Hermelinkragen und der Kappe angetan, die Hände sind auf die Lehne gelegt, und er blickt den Beschauer an. Bruno aber hat auf einer einfachen Bank Platz genommen, ist barhäuptig, leicht nimbiert (1628, also wenige Jahre zuvor war er heilig gesprochen worden). Er hat die Hände in den Ärmeln versteckt, die Augen sind fast geschlossen, er ist völlig regungslos, durchaus in sich vertieft und abgewendet von der Welt. Die Schichtung des Bildes ist in parallelen Ebenen gegeben, die abschließende Wand ist von zwei Fenstern durchbrochen, Vorhang und Baldachin helfen mit, diese Darstellungsart zum Ausdruck zu bringen. Auch hier müssen wir wieder den völligen Mangel an Klarheit der Raumanschauung feststellen; Zurbarán weiß immer noch nichts von den Gesetzen der Perspektive, und die Verkürzung ist ihm nicht geläufig. Man kann hier nicht deutlich erkennen, in welcher Wand sich die Tür befindet, der ornamentierte Pfosten ist verzeichnet, und der Tisch mit den vielen Geräten steht falsch im Raume. Die Rückwand ist keine Mauer, sondern eine Kulisse mit zwei rechteckigen Ausschnitten.
Bei allen malerischen Ambitionen ist die Zeichnung im einzelnen sorgfältiger und detaillierter als zuvor geworden, die Linienmuster des aufsteigenden Teppichs, die Tiaren und die sich kreuzenden Schlüssel im Baldachin sind mit liebevoller Sorgfalt wiedergegeben. Der Unterschied wird vollends deutlich, wenn man etwa zur Vergleichung die viel malerischer behandelte Brokatdecke auf der Totenbahre im Bonaventurabilde heranzieht.

3. MONUMENTALE EINZELFIGUREN

Die Darstellung monumentaler Einzelfiguren ist eigentlich sein Lieblingsthema gewesen. Überall begegnet man ihnen, indessen ist der Eindruck doch nirgends so feierlich-ernst wie der, den man im Museum von Cádiz erhält[2].

---

[1]) 1089 wurde Bruno nach Rom berufen, wo er die ihm angebotene Bischofswürde von Reggio ablehnte.
[2]) Die in Frage stehenden Bilder stammen aus der 1475 gegründeten Kartause von Xérez; es sind im ganzen 24 Stück, die nun in einem besonderen Saale aufgehängt sind — der Direktor Señor D. Pelayo Quintero hat sich Verdienste erworben; vgl. César Pemán: „La nueva Sala de Zurbarán“ in: „Museo de bellas Artes. Boletín“. Cádiz 1922, Jhg. IV, Nr. 5, S. 7—32, dazu Pedro Gutiérrez de Quijana y López: „La Cartuja de Jérez“. Jérez 1924.





Zurbarán, Hl. Laurentius, Petersburg, Eremitage

Dort treten wir ein in die stille Welt der spanischen Heiligen: Mönche, deren Namen fast nie an unser Ohr gedrungen sind, stehen vor uns wie in einer fürstlichen Ahnengalerie, stehen vor uns lebensgroß, in einer fast starren Selbstvergessenheit. Mächtige Folianten, Kelche, das Kruzifix, ihre Attribute, halten sie in der Hand, sie lesen oder murmeln feierlich ihr lateinisches Gebet. Manche haben einen furchtbaren Ernst im Ausdrucke, und das Zusammengehaltene der Stimmung setzt uns in tiefes, frommes Staunen. Man ist überrascht, daß der kaum 32jährige Zurbarán reif dazu war, solch einen Stil höchster Vereinfachung zu erzeugen, der doch sonst erst dem abgeklärten Alter eigentümlich zu sein pflegt (man denkt an Dürers Brief an Melanchthon). Rein nichts an dekorativem Beiwerk ist vorhanden, und nur große, oft starre Flächen, von einfachen Silhouetten eingerahmt, sind zur höchsten Wirkung gebracht. Gerade in dieser Starrheit spricht sich zugleich der eigentümlich spanische Geist aus, und es ist wirklich erstaunlich, wieviel Kraft der Meister besessen hat, fast allen Ausdruck in die Kutte selbst zu legen. Die harten Stoffe mit den schweren Falten und den einfachen kubischen Formen scheinen es ihm besonders angetan zu haben, in ihrer Wiedergabe kann er sich gar nicht genugtun.

Zurbarán hat gefühlt, daß er mit der Manier des Einfach-Starren zwar beliebig oft Mönche wiedergeben könne, er aber nicht weiter komme, weil er so der Gefahr der Monotonie unterläge. Von 1636 ab gibt er zwar den monumentalen starren Stil nicht auf, aber er bringt doch insofern eine Bereicherung, als er seine Figuren in eine Landschaft hineinstellt: diese ist nun im einzelnen breit behandelt, groß gesehen, und die Horizontale dient als Gegenrichtung zur steilen Vertikale der Figur. Wenn er in den früheren Jérez-Bildern gerne mit der Profilstellung als der einfacheren arbeitete und die Falten hart wie Stein modellierte, daß der Körper von der Kutte oftmals gleichsam eingemauert erschien, so bringt er jetzt mehr die volle Frontalität und macht auch die Falten weniger starr; selbstverständlich hat es für ihn nach wie vor einen großen Reiz, liturgische Prachtgewänder in ihrer vollen Kostbarkeit gleichsam zu porträtieren. (Noch heute zeigt man im Kloster Guadalupe die Stücke, die er für seine Bilder benutzt haben soll). Es sind zum Teil heroisierte Figuren, die er malte, in selbstherrlicher, vollendeter Existenz; sie wissen, daß sie die Helden der Kirche sind.

„Der Heilige Laurentius“ ist 1636 datiert (Petersburg, Eremitage)[1]. Schon einmal hatte er ihn für die Kartause in Jérez gemalt in einem Bildchen, in dem mit erstaunlicher Sicherheit und Selbstverständlichkeit die Sitzfigur des

---

[1]) Vgl. auch F. Quillet: „Dictionnaire des Peintres espagnols“. Paris 1816, S. 406.



Zurbarán, Kopf des Hl. Laurentius

Beters diagonal-flächenhaft von dem rechteckigen Rahmen umschlossen ist (Cádiz, Museum). Jetzt aber ist Laurentius hoch aufgerichtet (Abb.), und wie ein Krieger seine Lanze zur Seite stellt, stellt er den gewaltigen Rost, sein Attribut, neben sich, der uns sagen soll, an ihm habe er den Tod erlitten. Der christliche Heros präsentiert sich in seinem Paradekostüm, kurz vor seinem Märtyrertode, um bei dem himmlischen Mahle, zu dem ihn Christus bald einladen wird, in kostbarem Kleide zugegen zu sein. Die Dalmatik über der weiten Albe ist aus schwerem Brokat, desgleichen der Manipel, dessen Enden aneinander genäht sind. Die Handstickereien sind mit Gold- und Silberfäden ausgeführt (Abb.). Der psychologische Kontrast zu dem früheren Bilde ist offenbar. Das Sentimiento steigert sich zur Verzückung; voll Inbrunst liegt die Rechte auf der Brust, der Kopf mit seiner unruhigen Silhouette hebt sich leicht, und die Augen blicken in den Himmel hinein, der sich ihm geöffnet hat (Abb.)[1]).

„Der selige Roman“ (Tours, Dr. Carvalho). Auch hier wieder ist das Charakteristische das starre Dastehen, und es ist ganz ungewöhnlich, wie der Körper in der feierlichen Nische des Pluviale aufragt und die Hand, wie aus Holz geschnitzt, das Heiligtum des Buches trägt: auf dem Buche ruht das höchste Licht (Abb.). Kann man sich denken, daß das Buch seine Stellung verläßt und wieder einmal geschlossen wird? Dauernd soll man darin lesen, daß Roman zu den Seligen gehört. Der Arm ist zur Seite geführt, in der Richtung der treibenden Wolken, die Hand hält die Zunge, die ihm ausgeschnitten wurde; man spürt den wunden Mund. Der Kopf des Dulders ist weicher als der des Hl. Laurentius gemalt, der seelische Ausdruck gedämpfter. Ein betendes Ministrantenfigürchen steht seitlich vorn; es ist so gegeben, daß es sich dem allgemeinen Parallelismus der Hauptfigur unterordnet. Die Außen- und Innensilhouetten sprechen eine Sprache, die im italienischen Barock zu jener Zeit kaum mehr verständlich gewesen wäre.

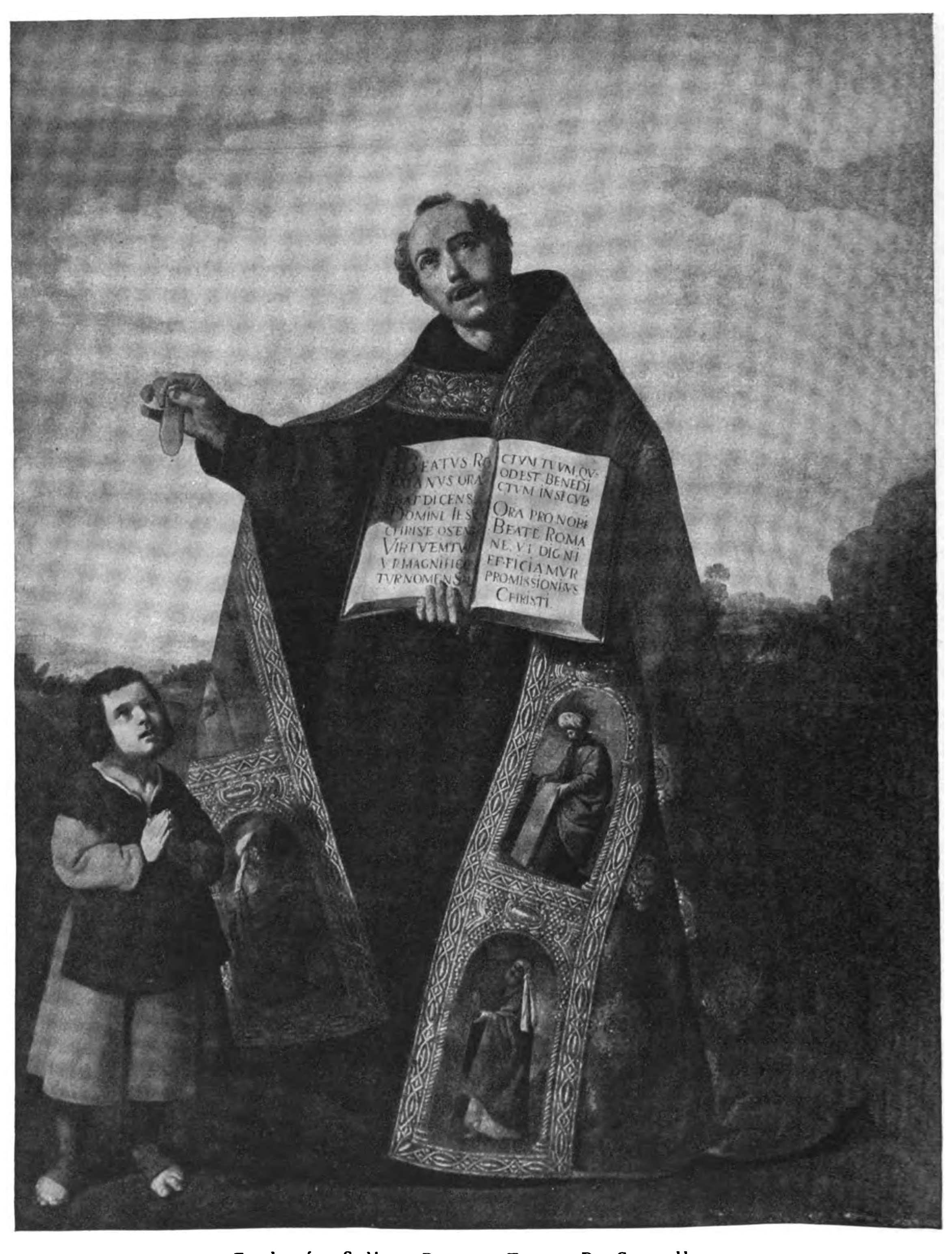
Monumentaler ist der Stil bei *„Luis Beltrán“* und *„Heinrich Suso“*. Eine lapidare Wucht ist hier erreicht, die er kaum übertroffen hat, die Figuren sind frei in die Bildfläche gestellt, daß die Köpfe fast bis zum oberen Rande reichen. Feierlich, fast erschreckend ernst erscheint in majestätischer Größe „Luis Beltrán“; er ist still und stumm, als ob er zu Menschen lange nicht mehr gesprochen habe (Abb.). Ganz einfach fällt die Kutte, die Außensilhouette wird spürbar, und die steile Hand ist ungemein feierlich zum Segnen erhoben, während sich aus dem Kelche, ganz wie bei Johannes dem Evangelisten, die Giftschlange emporwindet.

---

[1]) Herrn Dr. A. Makarow in der Eremitage bin ich für freundliche Zustellung der beiden Photographien zu Dank verpflichtet.



Zurbarán, Dalmatik des Hl. Laurentius (Ausschnitt)



Zurbarán, Seliger Roman, Tours, Dr. Carvalho



Zurbarán, Luis Beltrán, Sevilla, Museum

Bei „Heinrich Suso", dem schwäbischen Mystiker, ist Zurbarán ein wenig süßlich geworden; in unsagbarer Seligkeit erfolgt der schwärmerische Aufblick. Es will erlebt sein, wie die Hand die Kutte zurückschlägt, damit die Brust frei wird und der Name Jesu darauf eingeritzt werden kann: die Profilhand hält den Stift wie ein Graphiker, der eine Zeichnung in seine Kupferplatte eingräbt. Das plastische Figurvolumen hat sich bereits entwikkelt; man kann das feststellen, wenn man „Suso" etwa mit dem *„Pater Hieronymus Pérez"* in der Akademie von Madrid vergleicht (Abb. 19 meiner Monographie), den er um 1630 gemalt haben mag; damals konnte er die Arme schlecht zeichnen, der Gewandstil hat auch noch viel Unruhiges und Ungeklärtes.

Zurbaráns Absicht aufs Monumentale erschöpft sich nicht in der Darstellung der männlichen Heiligen, auch für die weiblichen bekundet er Interesse, wenngleich es sich anders äußert. Ohne Zweifel bringt er den heiligen Frauen nicht die gleiche Ehrfurcht entgegen, er kümmert sich wenig um ihre eigentliche, ihr Lebenswerk krönende Geschichte. Wir erleben das merkwürdige Schauspiel, wie der sachliche, ernsthafte, allzu ernsthafte Meister auf einmal zum Modemaler wird. Statt frommer Glaubensheldinnen stehen spanische Damen der guten Gesellschaft vor uns, sevillanisch-lässige Gestalten von herb-sinnlichem Reize und von einer fast leblosen Grazie. Reich ist der bunte Aufputz, geschminkt sind Lippen und Wangen, fein gestrichen die Brauen, und die Augen blicken gar wundersam schön und zart. Auch hier zeigt sich sein außerordentliches Interesse für die Kleidung. Ganz im Gegensatz etwa zum malerischen Stile des großen Velázquez hat er die Muster des Kostüms mit aller nur erdenklichen Sorgfalt einzeln behandelt und jede Flüchtigkeit zu vermeiden gesucht; jede Form hält dem nächsten Nahblicke stand. Zurbarán kann sich in dieser Auffassung auf seinen italienischen Zeitgenossen Baldinucci berufen, der verlangte: „alles im Kostüm ist mit der größten Sorgfalt zu behandeln und jede Flüchtigkeit in dieser wichtigen Angelegenheit zu meiden". Auch Lodovico Dolce hat genau so wie Baldinucci gedacht[1]). (Sicherlich wird sich mancher Leser auch an die Stelle erinnern, wo Baldinucci mit größtem Behagen alle Einzelheiten in Dürers Blatt „Hieronymus im Gehäuse" nach einander aufzählt).

All diese Bilder werden in dem Zeitraume von 1639—45 entstanden sein. Durchgängig ist die Empfindung ohne hohe Temperatur, die Köpfe sind vielfach recht ausdruckslos. Die Farbentrias rot, blau und zitronengelb herrscht

---

[1]) Vgl. Hugo Schmerber: „Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert". Straßburg 1906, S. 79/80.



Zurbarán, Hl. Elisabeth, Montreal, S. William van Horne



Zurbarán, Hl. Thomas, Worcester, Museum

vor. Die *„Heilige Casilda“* (Prado) kann als Vorübung zu dem Bilde der *„Heiligen Elisabeth“* gelten (Abb.). Armstellung und Hände sind gleich und auch die Art, wie die belichtete Hand den Rock emporzieht, daß eine große aufsteigende Bewegung zustandekommt. Das Gewand hat prachtvoll gemalte Muster, und kostbar ist die Bordüre mit den vielen Perlen und Edelsteinen. Die *„Heilige Magdalena“* ist auf dem Wege zum Herrn, ihm die Füße zu salben. Sie trägt eine seidene Krinoline und hat in der einen Hand ein Wolltuch, gleich einer riesigen, eingesäumten Decke, die andere hält eine Messingschale mit nur einigen Reflexen. Sie wendet den belichteten Kopf nach oben, und die Strähnen des dunkeln Haares begleiten den Wangen- und Halskontur wie der Kontur des Mantels den des Tuches.

Der Maler der Einzelfigur steht unmittelbar vor der Höhe seiner Kunst. Er weiß, worin seine Stärke liegt und daß er dazu berufen ist, das Große mit einfachsten Mitteln darzustellen. Er besinnt sich auf seine früheren Schöpfungen, und da wird ihm von neuem klar, daß man wuchtiger und deutlicher spreche, wenn man nur eine einzige Figur bringe. Er strebt vor der Mitte des Jahrhunderts eine größere Verinnerlichung an; indessen so weit ist er nicht gekommen, dem Kopfe den Charakter des ganz Großen zu geben und vollendete männliche Idealfiguren zu schaffen.

Von seinen drei Meisterschöpfungen,

Thomas, Cyrill und Andreas, soll hier die Rede sein. Bei dem *„Heiligen Thomas“* (Worcester, Museum) ist die Silhouette des langen, starr fallenden Mantels schlicht, ins Geradlinige ausgerichtet, und ein Stück des Mantels ist unter dem Ellenbogen eingeklemmt (Abb.) Die Sprache des Gewandes paßt nicht recht zum Ausdrucke des Kopfes; man erwartet ein anderes Antlitz, der Kopf ist ohne große geistige Intensität; der Alte ist mehr in sinnender Stimmung, er betet sein Brevier. Die Hände sind mit dem Buche verwachsen, und man spürt, daß ihm sein Inhalt längst vertraut ist und keine Mühe bereitet; er liest mehr über das Brevier hinweg, ein Blick genügt ihm, um sich die oft vernommenen Worte von neuem einzuprägen. Die Einsamkeit ist für ihn die große Macht, die ihn zur Frömmigkeit und zum selbstverständlichen Beten erzogen hat. Er murmelt, spricht: er geht ruckweise vorwärts, ein Fuß ist weit vorgestellt, schreitet langsam an uns vorüber. Ganz trefflich ist das Ungepflegte in den Haaren des Bartes und des Kopfes wiedergegeben. Die runzelige Haut scheint wie braun gebeizt, der Pastoralhut legt sich wie ein Dächlein über Kopf und Buch.



Zurbarán, Hl. Andreas, Budapest, v. Herzog

„Der Heilige Cyrill von Alexandrien". Die Figur mit dem schweren, dicken Buche steht vor einer schattenspendenden, halbrunden Nische; es ist ein schweres Stehen mit zur Seite genommenem Spielbeine. In breiten Flächen entwickeln sich hier Mantel und Schulterkragen, ein paar senkrechte Falten sind zur Seite geschoben. Die Vertikale unterbricht nach oben der aufgeschlagene Foliant; er liegt halb auf dem Arme, halb ruht er in dem breit gespannten Mantelbausche. Die Erleuchtung kommt von oben, darum ist der Kopf zurückgenommen, und die großen Augen voll verhaltener Glut schauen empor.
Der *„Apostel Andreas"* ist die Schöpfung, die von neuem Zurbaráns statuarische Auffassung glanzvoll bestätigt (Budapest, Baron Herzog). Geistesruhe beherrscht das Bild (Abb.). Wie er dasteht vor der Gabel seines Kreuzes! Die Schrägbalken bringen eine deutliche Abwärts- und Aufwärtsbewegung ins Bild, und die Haltung des an die Seite gelegten Armes klingt weiter in den Falten des schweren Apostelmantels; seine Farbe ist ein warmes Braun (Terra di Siena), die Ärmel ein lichter Ocker.

4. PROFANBILDNISSE

Er hat wenige Profanbildnisse gemalt, fast nur als Nebenarbeiten, Mönche allein haben ihm im Sinne gelegen. Voran steht der *„Doktor der Universität Salamanca"* (Boston), der wohl gleichzeitig mit der „Verkündigung Marias" in Grenoble, also um 1638, entstanden sein mag. Ein seltsam stilles Porträt, das man bei einem Salmantiner Studenten, der sich offenbar eben erst den Doktorhut erworben, nicht erwartete; indessen gehört ja die Stille zum Temperamente des Spaniers. Zurbarán hat hier seinen Freund Velázquez nachahmen wollen, von dem er ja damals schon genug Bilder in der schematischen Aufmachung sehen konnte, wo der Dargestellte die eine Hand auf die Lehne eines nur teilweise sichtbaren Stuhles legt, die andere einen Gegenstand trägt und ein Stück Vorhang in knappem Raume noch die Ecke schmückt. Das Motiv des Handschuhs hat Velázquez, woran man sich wohl erinnern wird, beim „Infanten Don Carlos" gebracht; aber welch ein Unterschied der Behandlung liegt doch vor! Die Zeichnung ist nur wenig geglückt. Wie schwer erscheint der braune Talar mit seinen röhrenförmigen, säulenartigen Falten gegenüber dem zarten, jugendlichen Gesichte! Ruhige Lichtverteilung; das Ohr wird von der Welle des Haares fast zugedeckt, auf dem Kopfe sitzt das grüne Barett; hellrot ist der Schulterkragen.
Bereits dem fünften Jahrzehnte gehört an das prächtige Bildnis eines *„zwölfjährigen Grafen"* (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) (Abb.). Wer der Darge-



Zurbarán, Graf von Torrepalma, Berlin,
Kaiser-Friedrich-Museum



Zurbarán, Bildnis, Berlin (Ausschnitt)

stellte ist, können wir nunmehr angeben: es ist der I. Graf von Torrepalma, D. Alonso Verdugo de Albornoz, Capitán de la gente de guerra de Carmona, Caballero de la Orden de Alcántara[1]). Das grüne Kreuz des Alcántaraordens ist auf dem Brustpanzer aufgemalt. Er war aus Carmona bei Sevilla gebürtig, wo Zurbaráns Tochter im Kloster Madre de Dios Äbtissin wurde. 1653 verheiratete er sich mit Doña María Antonia Ursua Egires y Beaumont. Auch hier ist Zurbarán Velázquez ein Vorbild von unschätzbarem Wert gewesen. Dessen Porträt des „Prinzen Baltasar Carlos mit dem Marschallstab" hat ihm vor Augen gestanden, das wir freilich nur noch in Kopien von fremder Hand kennen: dasselbe steife, trotzige Stehen mit durchgedrückten Knieen, der eine Fuß ist im Profil, der andere en face verkürzt gesehen, ganz wie es Velázquez darzustellen pflegte: lang ausgezogene Schlagschatten, gesenkter Marschallstab, der Degen ist wagrecht gehalten. Die Haare fallen lang auf die Golilla herab (Abb.). Scharf rot sind die Lippen, groß die Augen mit ihrem verdeckten, edlen Feuer; scharfes Rot ist auch der Schärpe eigen. Die weiten aufgeschlitzten Kniehosen haben ein Caput mortuum, die vier Rosetten sind grünlich, ins Gold gebrochen, und der Fußboden ist von dunklem Braun, Habanabraun.

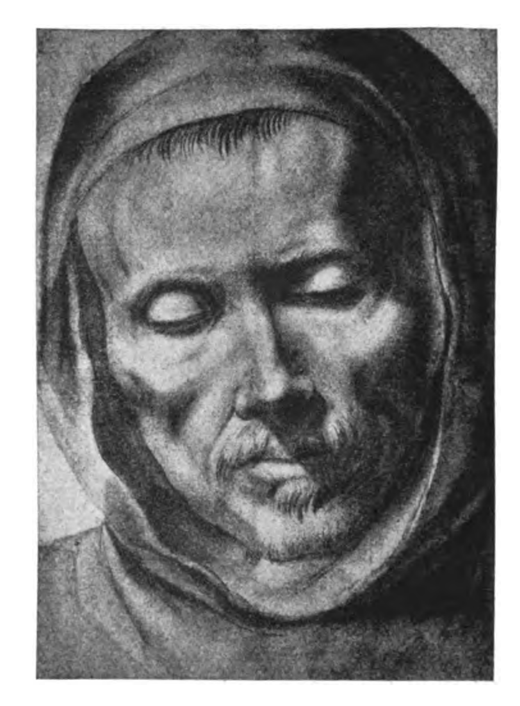
Vor einigen Jahren konnte man in München ein „*Mädchenbildnis*" sehen, das wir veröffentlicht haben[2]). Ohne Zweifel ist es das Porträt desselben Kindes, das sich früher in Hannover im Privatbesitze befand. Es erscheint als ganze

---

[1]) Diese freundliche Mitteilung verdanke ich dem vortrefflichen Kenner der spanischen Heraldik, dem Professor der Sevillaner Universität D. Marqués del Saltillo.

[2]) Vgl. „Zeitschrift für bildende Kunst", 1919/20, S. 249.

Figur, offenbar in seinem Sonntagsstaate, obschon das Kostüm recht einfach gehalten ist: Brokatstoff mit aufgelegter Falte, Ärmelverzierung, und *eine* mit Perlen bestickte Samtschleife *über*schneidet das schmale, knapp anliegende Schulterkräglein. Große, weit auseinanderstehende Augen, die Wangen sind voll, stumpfe, breite Nase, schwellende Oberlippe, die Haare reichen bis auf die Schulter herab. Die Hände stimmen mit denen des Kniestücks überein, wo das Kind noch eine Schürze angelegt hat, der Kopf plastischer gegeben ist, die Haare kürzer sind und der Ausdruck von mehr naiver Art ist. Die damals geäußerte Vermutung, es könne sich um des Meisters Tochter Miguela Francisca handeln, mag hier wiederholt werden; damit wäre das Entstehungsjahr der beiden Porträts auf 1649 und 50 bestimmt; denn vierjährig bezw. fünfjährig dünkt uns Francisca zu sein.



Zurbarán, Kopf eines Mönchs, London, British Museum

5. DIE FRANZISKUS-DARSTELLUNGEN DER SPÄTZEIT

Zurbarán hat wie kein anderer das Wesen der spanischen Mönchseele erfaßt; das zeigt vor allem seine Darstellung des Heiligen Franziskus, ein modisch gewordenes Thema; überall begegnet man dem Frommen von Assisi, nicht allein in der Malerei, sondern auch in der Plastik des 17. Jahrhunderts, und es galt damals als besondere Ehre, sich mit der Kutte des Franziskaners kleiden zu dürfen: im Tode hatten sie Lope de Vega und Cervantes angelegt. Es sind verschiedene Situationen, die Zurbarán wiedergibt; bald ist der Heilige in einfacher Meditation, in Kontemplation, bald befindet er sich in gesteigerter Betrachtung, in Vision und Ekstase. Er bringt ihn im Franziskaner- oder Kapuziner-Habit[1]), je nach dem Auftrage, der von dem einen oder anderen

[1]) Der Unterschied ist folgender: Die Mitglieder des Kapuzinerordens, der aus einem Einsiedlerorden hervorgegangen war, tragen den Bart und haben eine Kapuze, die mit der Kutte fest verbunden ist und nur auf den Rücken zurückgeschoben werden kann; die Franziskaner dagegen sind bartlos und können ihre Kapuze wie einen Hut abnehmen.

Kloster ausgegangen war. Der Maler der prunkvollen Meßgewänder verstummt; nun gibt er nur noch die primitive Kutte.

„Franz von Assisi", um 1650 (Aachen, Museum). Es ist ein typisches Barockbeispiel für eine in monumentaler Diagonale sich entwickelnde Kniefigur eines inbrünstig betenden Kapuziners mit aufgestützten Armen. Eine Felsenhöhle ist der Schauplatz, wo Franziskus bekanntlich am liebsten wohnte[1]). Helle, breitflächige, dickwollige und filzartige Flicklappen breiten sich auf Schulter und Rücken aus[2]); sie führen dem beherrschenden Braun neue Farb- und Tonwerte zu. Die Gewandung ist massiv, breit sind die Faltengleise. Eigenartig ist die Neigung und Drehung des Kopfes mit der steif gestellten Kapuze. Vom Gesichte ist nicht viel zu sehen, beide Augen sind im Schatten, nun bekommt der Schatten einen Ausdruckswert; ein ruhiges Licht liegt auf Nase und Wange, der Mund ist geöffnet.

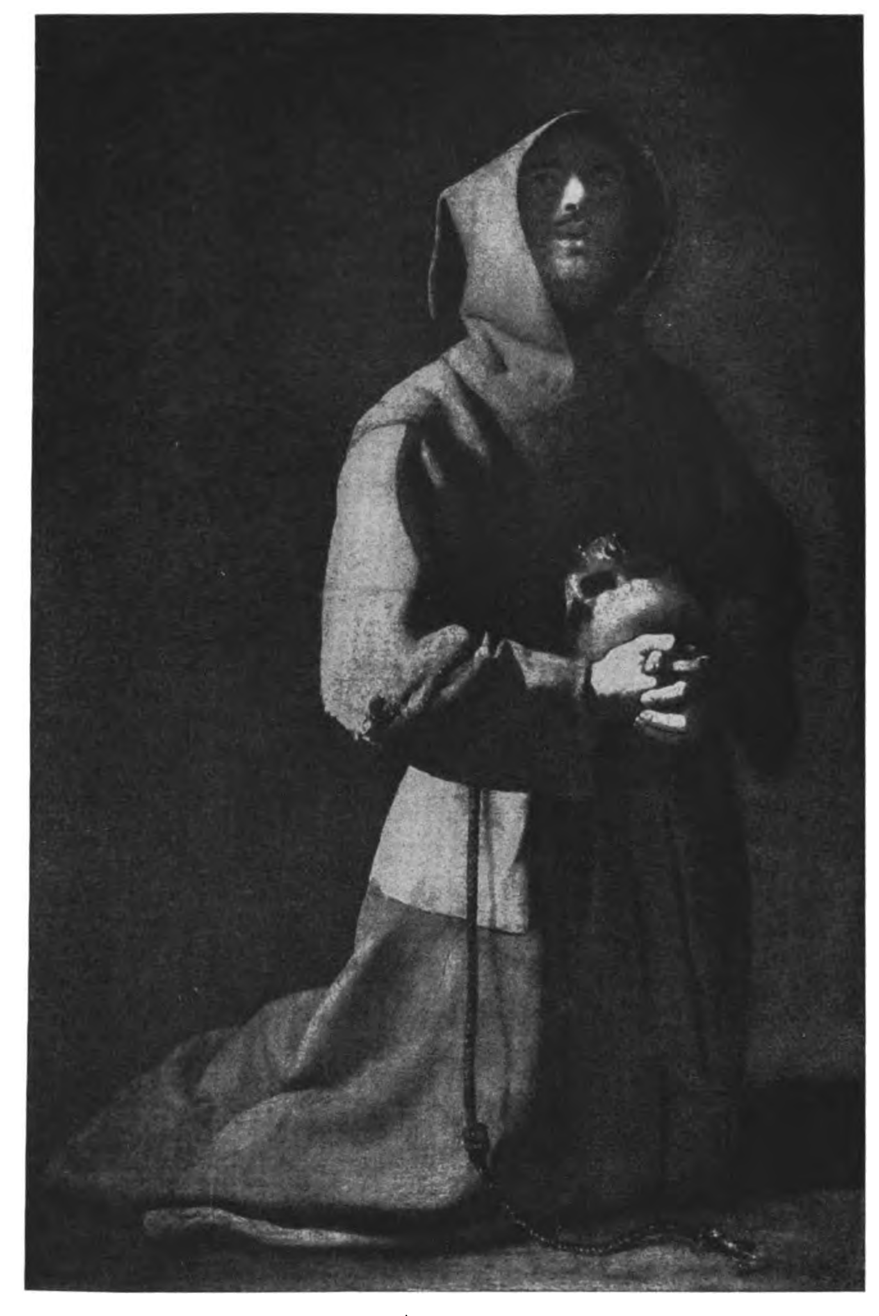
Franz von Assisi in London (Nationalgalerie) schließt sich an. Der wesentliche Unterschied liegt in der Stellung der Figur (Abb.). Der Kapuzinermönch meditiert im Knieen, er hat dabei den Oberkörper kerzengerade aufgerichtet und blickt im Dreiviertelprofil himmelwärts. Der Eindruck stärkster Monumentalität ist auch hier vorhanden: wie groß würde der Mönch im Stehen sein! Die Licht- und Schattenverhältnisse sind ähnlich wie in dem Aachener Bilde; beide Augen liegen wiederum im Dunkel; trotzdem spürt man durch den Schatten hindurch die Kraft des Blickes. (Technisch ist er dabei so vorgegangen, daß er zuerst die Schatten und dann darauf die Augen gemalt hat). Nur ein Lichtdreieck ist auf der Nase sichtbar, der offene Mund ist zur dunkeln Höhle geworden. Es liegt etwas Beunruhigendes, gar Unheimliches im Bilde; die Kuttenhülle ist wie zernagt, als ob sie am Körper selbst vermodere, und die Beterhände halten krampfhaft das Sinnbild der Vergänglichkeit, den Totenschädel, der faserig, wie ausgegraben erscheint und zu zerfallen droht.

Um 1655 denken wir uns dann die *„Halbfigur des Heiligen Franziskus"* entstanden (München, Alte Pinakothek). Hier ist nun nicht mehr ein Kapuziner, sondern ein Franziskaner dargestellt worden. Die Meditation hat aufgehört, die Kontemplation begonnen, sie ist bereits zum Zustande der

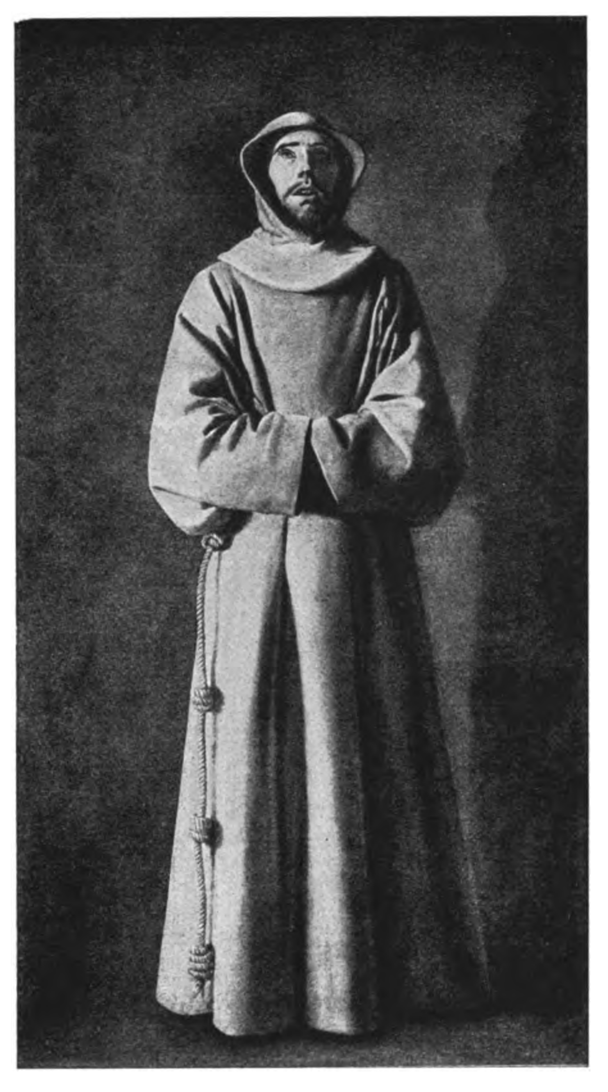
---

[1]) Über den Hl. Franz als Einsiedler vgl. Joh. Jörgensen: „Der Heilige Franz von Assisi". Kempten 1908, S. 570, 585, 594, 627, 641.

[2]) Vgl. P. Bernh. Christen: „Leben des Heiligen Franziskus von Assisi". Innsbruck 1902, S. 573: „Um seiner Kutte ein recht dürftiges Ansehen zu geben, ließ er gewöhnlich hier und da grobe Flicken darauf nähen"; S. 665: „auf der Erde krank liegend, empfing Franz vom Guardian als ein letztes Almosen die Kutte, in der er sterben sollte, und weil sie ihm nicht ärmlich genug vorkam, ließ er einen Flicken darauf setzen."



Zurbarán, Franz von Assisi, London, Nationalgalerie



Zurbarán, Franz von Assisi, Lyon, Museum

Ekstase hingeführt. Der Mund ist zwar geöffnet, aber die Lippen sind unfähig, das Wort zu formen, wie es in der Biographie des Heiligen heißt: „Er hatte manchmal einen solchen Zustand der Entzückung, daß er 24 Stunden lang nicht sprechen konnte“[1]). Optisch wirksam ist der Kontrast der vollen und leeren Fläche, eine Diagonale trennt, und die auf die Schädeldecke gelegte Hand bringt eine horizontale Gegenrichtung zur senkrechten Haltung des Oberkörpers und zur Schräge des Armes. Der Ausdruck konzentriert sich im Kopfe, und es ist bezeichnend, daß Zurbarán jetzt nicht mehr wie zuvor die beiden Augen, sondern nur eines im tiefen Schatten untergehen läßt. Fast horizontal steht die Pupille, und die Verkürzung des Augapfels zwingt den Blick fast senkrecht nach oben zu sehen. Auf die kalten und warmen Farben muß man hier wieder achten. Braun dominiert, es ist auch die Farbe der Schatten; die Kapuze ist dunkler gehalten als der Ärmel mit seinen fingerförmigen Falten; auf dem Totenschädel ruht der wärmste Ton, das Inkarnat ist ein grünliches Braun, der Grund ist dunkelgrau. Die Haare des Schnurrbartes sind schummerig auf der Oberlippe aufgemalt, sie wachsen nicht organisch von unten her aus der Epidermis heraus.

„Franz von Assisi“, (Lyon, Museum). Diese Figur ist ganz einfach komponiert. Die Mittelachse des zentralen Kopfes fällt mit der Mittelachse des Bildes zusammen, wodurch gleich der Charakter besonderer Feierlichkeit und

---

[1]) Vgl. Jörgensen a. a. O., S. 606.

heiliger Strenge zustandekommt (Abb.). Die Falten der Kutte sind vertikal wie einzelne Zylinder wiedergegeben, denen die Horizontale der Unterarme antwortet; die Brust erscheint wie ein leicht gekrümmter Schild, und die Kapuze liegt stählern-hart wie ein Sturmhelm auf dem Kopfe. Der Gebetstrick fällt schwer herab, nur die Knoten als die Symbole der Gelübde liegen an der Kutte auf, sie sind von greifbarster Plastizität.



Zurbarán, Franz von Assisi, Barnard Castle, Bowes-Museum

Vom Boden ist nichts sichtbar, malerisch geht er im Tone mit der Rückwand zusammen, und an ihr taucht gespenstisch der Schlagschatten der Figur auf. Sie selbst scheint zu schweben, alle körperliche Existenz ist entkräftet, aufgelöst und verneint. Die Analyse des seelischen Ausdruckes wird Zurbarán zur Hauptsache: Franz von Assisi ist im Zustande höchster Ekstase, sie erst macht ihn zum Heiligen. Der Heilige von Lyon ist eine der höchsten Offenbarungen spanischer, europäischer Mönchbild-Kunst überhaupt.

Zurbarán hat nicht aufgehört, seinen Lieblingsheiligen zu malen. Den gleichen Jahren gehört auch die Szene an, wo *„der Heilige Franz in der Ekstase über der Erde schwebt“* (Barnard Castle, Museum, Abb.). Anders darf dieser Vorgang nicht bezeichnet werden; von einer „Himmelfahrt“ zu sprechen, wäre dogmatisch falsch[1]). Wie die Legende erzählt, hat Bruder Leo oftmals

[1]) Auch Franc. Herrera der Jüngere hat dies Thema behandelt, 1657 (Kathedrale Sevilla); vgl. Val. v. Loga: „Die Malerei in Spanien“. Berlin 1923, S. 195, Abb. 107.



Zurbarán, Zeichnung, Hamburg, Kunsthalle

seinen Meister, nachdem er die Wundmale empfangen hatte, hoch über der Erde erhoben gesehen, sodaß er nur noch dessen Füße habe erreichen können, oft aber soll er auch über den höchsten Bäumen geschwebt haben, daß man ihn sogar aus den Augen verlor[1]). Nichts anderes als diese Legende stellt Zurbarán dar, und es war für ihn gewiß keine leichte Aufgabe, einmal einen Menschen zu malen, der seine Körperschwere überwunden hat und nun zu schweben anfängt. Er ordnet die Figur schräg in die Bildfläche ein und läßt die Hände mit den Wundmalen weit auseinandernehmen; die Füße ste-

---

[1]) Vgl. Jörgensen a. a. O., S. 614, 616, und Christen a. a. O., S. 385, 386.



Zurbarán, Zeichnung, Hamburg, Kunsthalle

hen übereinander, er schwebt erst kurze Zeit und hat kaum den Erdboden verlassen. Merkwürdig silhouettenmäßig ist die Figur gegeben. Der Mund ist offen; im leichten Schatten liegt das eine Auge, während das andere, weit aufgerissen, erwartungsvoll emporschaut: es sieht Gott!
Auf dieses Thema ist er nicht mehr zurückgekommen, und zuletzt nimmt er wieder die Figur des knieenden, über den Tod meditierenden Mönches auf, wie die Bilder in Bonn und in Madrid (Beruete) dartun: dieser „*Franziskus*" stammt vom Jahre 1659 und ist sein am spätesten gemaltes Mönchsbild. Nicht mehr in der Einsamkeit der Felsenhöhle läßt hier Zurbarán seinen Heiligen meditieren, sondern in der freien Landschaft; die Komposition wird



Zurbarán, Zeichnung, Hamburg, Kunsthalle

einseitig von der Vertikale des Baumstammes gerahmt. Das Original hat mehr Schönheiten, als die Reproduktionen glaubhaft machen. Der Totenschädel hat einen warmen, goldbraunen Ton mit rötlichem Schimmer, er ist die wärmste Stelle im Bilde; um einen Ton tiefer sind dann Hand und Gesicht, das linke Auge ruht im lichten Schatten. Blaue Ferne, weiße, rötliche Wolken. Die Figur wirkt schwächlicher und matter, um nicht zu sagen süßlicher, die Dringlichkeit des Ausdruckes ist verloren gegangen.
Die künstlerische Kraft erlahmt zuletzt, neue Entwicklungsmöglichkeiten bieten sich ihm nicht mehr. Zurbaráns Kunst hat überhaupt nicht eine große



Zurbarán, Zeichnung, Hamburg, Kunsthalle

Entwicklung genommen, und es hat ihm auch nicht viel genützt, sich in den letzten Jahren seines Lebens an Murillo neu zu orientieren, dessen Licht damals schon alle überstrahlte.

6. ZEICHNUNGEN

Die Kunsthalle in Hamburg besitzt eine Reihe von Handzeichnungen, die Zurbarán nicht nur „nahe stehen"[1]), sondern uns als authentisch gelten

[1]) Vgl. Aug. L. Mayer: „Die spanischen Handzeichnungen in der Kunsthalle zu Hamburg", in: „Zeitschrift für bildende Kunst", 1918, Jahrg. 53, S. 111, dazu von demselben Verf.: „Handzeichnungen spanischer Meister". Leipzig 1915, S. 7 und Taf. 45, 46: offenbar handelt es sich bei Taf. 45 um eine Studie zu einer weiblichen Halbfigur; Taf. 47 ist kein Zurbarán.



Zurbarán, Zeichnung, Hamburg, Kunsthalle

müssen. Es sind Kreidezeichnungen auf verschiedenfarbigem, zum Teil blauem Papiere, oft ist es fleckig und defekt geworden; sie sind nach naturalistischen Grundsätzen entwickelt und nicht gerade dekorativ (Abb.). Der Stil läßt sich nicht auf Einzelheiten ein; die Stoffmassen legen sich in breiten, großen Flächen auseinander, da und dort ein schwarzer Drucker, im allgemeinen sind sie nicht akzentreich. Es sind Gewandmotive, die ihn natürlich vor allem interessierten, und es ist gar kein Zweifel, daß die Zeichnungen ziemlich gleichzeitig entstanden sind als Studien zu Bildfiguren. Sie muten sogar unmittelbar wie Vorstudien zu dem großen Gemäldezyklus an, den Zurbarán im 4. Dezennium, nach 1633, für die Kartause von Jérez de la Frontera gemalt hat und von dem heute allein 17 Bilder im Museum von Cádiz zu sehen sind. Der Heilige, nach links gewandt (S. 6726), der in einem nur leicht geöffneten Buche liest, mag als Vorstudie zu dem „Heiligen Anselm", dem Kartäuserbischofe, gedient haben (Cádiz); der Heilige, stehend, mit dem geschlossenen Buche in der linken Hand (S. 6882) und dem nur angedeuteten Kreuze in der Rechten, stellt wohl den „Heiligen Bruno" dar; die



Zurbarán, Zeichnung, Hamburg, Kunsthalle

Zeichnung wird gleichzeitig mit der „Schutzmantelmadonna" anzusetzen sein; die Profilfigur des bartlosen Heiligen (S. 6709), der segnet, (vgl. das Pentimento des Kopfes), stellt wohl den „Hugo von Grenoble" dar. Der Heilige mit dem aufgestützten rechten Ellenbogen (S. 6710) und der für Zurbarán so charakteristischen Hand — der lange Zeigefinger drückt in das Fleisch der Stirn, daß eine Vertiefung deutlich sichtbar wird — ist dem Stile nach fortgeschrittener; er ist wohl gleichzeitig mit „Luis Beltrán" (Sevilla, Museum) gemacht worden. Der knieende Jugendliche (S. 6972) mit entblößtem Oberkörper und nackten Armen, von denen der vordere im rechten Winkel gebeugt ist (die Hand hält wohl ein Kreuz), wird als Vorstudie zu einem „Heiligen Dominicus" gehört haben. Zu den echten Stücken zählen noch eine Maria (S. 6879), dann S. 6725 und S. 6881, S. 6880, 6721. S. 6887 mit der Darstellung des „Heiligen Laurentius" kommt für Zurbarán selbst nicht in Betracht.



Zurbarán, Zeichnung
Hamburg, Kunsthalle

VI. MURILLO

1617—1682

Murillo ist in Sevilla aufgewachsen. In der Schule Juan del Castillos hat er nicht allzuviel lernen können, und seine Anfänge sind mehr von handwerklicher Art. Er hat sich mit Ruelas beschäftigt, und als er fühlte, wahrhaft große Kunst könne ihm in der Heimat nicht geboten werden, ging er nach Madrid. Velázquez war damals schon der ruhmgekrönte Maler, seine „Übergabe von Breda" mußte auf den jungen Andalusier wie eine ganz neue Offenbarung gewirkt haben. In ein unmittelbares Abhängigkeitsverhältnis zu Velázquez ist er indessen nicht gekommen. Allein das Arbeiten unter ihm ergab die Möglichkeit, die Form mit verwandelten Augen zu betrachten, und das Studium vor den Originalen der großen Italiener und Vlamen lehrte ihn, die Dinge rein malerisch zu sehen. Als er nach Sevilla zurückkam, bildete er den malerischen Stil bis zur höchsten Vollkommenheit und Feinheit aus, so wurde er schließlich der zweite Wortführer der spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Nach fremden Meistern hat er kaum noch Umschau gehalten, und den heimatlichen Boden hat er nie wieder verlassen; Italien hat er nicht kennen gelernt. Er gab sich nur solchen Aufgaben hin, die außerhalb des Stoffkreises des Velázquez lagen, und das war ein Segen für die inhaltliche Bereicherung der spanischen Malerei. Wie Velázquez der klare Vertreter des kastilischen Geistes geworden ist, so verkörpert Murillo die andalusische Seele. Besonders das Gefühlsmäßige bringt er zum Ausdrucke. Murillo ist feinfühlig und ungemein zart, vielleicht manchmal ein bißchen süß; aber Süßigkeit ist eine Eigenschaft, die dem späten 17. Jahrhundert nicht fremd war, wie sie ja auch Carlo Dolci in reichem Maße eigen ist.

Mit Vorliebe ergeht er sich in den himmlischen Sphären, schwelgt im Überirdischen. Sein heiterer, naiv-liebenswürdiger Sinn hält ihn fern von allem Fanatismus und Asketentum. Nächst Raffael hat kaum einer so oft wie er die Jungfrau gemalt, bald als die Mutter mit dem Kinde auf dem Schoße, bald als die Allerreinste, wie sie in den Himmel hinaufschwebt. Das individuelle Gepräge ist freilich manchmal schwächlich, auch die Erfindung im



Jan van Sande, Hl. Familie

einzelnen ist nicht allzu groß. Was ihn besonders heraushebt, ist das, daß sich in ihm Idealismus und Realismus in seltener Weise nebeneinander finden. Das Gesetz des Gegensatzes bestätigt sich bei ihm. Die Idealität seines Wesens drückt sich vor allem in der Darstellung der „Conception“ aus. Sein Wirklichkeitssinn hat die Grenzen dessen, was als darstellungswürdig galt, erweitert und das Sittenbild in einem Grade gepflegt, wie es bisher in Spanien nicht üblich war.

Er ist ein Maler allerersten Ranges. Ungewöhnlich früh, bereits 1655, hat er seinen Stil ausgebildet; der junge Murillo steht zeitlich parallel dem späten Velázquez. Man pflegt bei ihm von einem kalten, warmen und duftigen Stile zu sprechen (estilo frío, caldo, vaporoso). Die Dreiteilung ist zeitlich nicht unmittelbar in dem Sinne bindend, daß sie einen Anfang, eine Mitte und ein Ende bedeutete, bezieht sich eigentlich nicht auf die Palette als solche, sondern auf die Grade des Malerischen, das heißt seiner Steigerung. Der optische Prozeß verläuft wie bei jedem malerischen Maler. Zunächst setzt eine noch mehr lineare und plastische Formengebung ein, dann löst sie sich immer mehr und mehr auf. Murillo bringt eine besondere Art der Tiefenkomposition: stark sprechende Tiefenfolgen gibt es bei ihm nicht, und nur in bedingtem Sinne nimmt er an dem barocken Prinzip tiefenhafter Darstellung teil. Er arbeitet nicht mit einem lebhaften Hintereinander der Figuren, den Reiz der Tiefenbewegung gewinnt er vorzüglich mit malerischen Mitteln, eine Methode, die ihn Rembrandt und den holländischen Meistern ähnlich werden läßt, so verschieden er auch sonst von ihnen erscheinen muß.

1. DIE FRÜHWERKE

Die Entwicklung verläuft von dem weniger Barocken zum mehr Barocken. In der *„Heiligen Familie“*, die vor Antritt der Madrider Reise entstand, bekennt er sich noch mehr zu dem Flächenstile (Abb.); offenbar hat ihm der Antwerpener Jan van Sande das ikonographische Schema geliefert (Abb.). Die drei Hauptfiguren, Maria, der Christusknabe und Josef halten sich noch

im reinen Verhältnisse des Nebeneinander, er entfernt sich also nur wenig vom Schema des 16. Jahrhunderts. Indes ist die Führung des Lichtes so, daß der Mittelgrund von ihm erfüllt wird und es hier in die Unendlichkeit hineingeht; in der oberen Zone sind die Akzente noch ziemlich gleichmäßig verteilt. In dem Bilde der *„Vision des Hl. Franziskus“* von 1645 (Madrid, Akademie) löst sich der Zusammenhang der Fläche; in der Figur des sitzenden Heiligen erfolgt die diagonaleBindung, und aus dem dunkeln Grunde schwebt der musizierende Engel heran[1]). Aus der *„Armenspeisung des Hl. Diego von Alcalá“,* die wie das vorhergehende Bild für den kleinen Klosterhof von San Francisco (Abb.) bestimmt war[2]), ist es nicht schwer, die künftige Entwicklung vorauszusagen. Arme Leute, Mütter mit ihren Kindern und Bettler füllen die Tafel, es sind all die Figuren, denen er später sein Interesse widmet. Mit einem Realismus sondergleichen führt er uns hier an die Pforte des Klosters und zeigt, wie der fromme Mönch sich in den Dienst der Armen stellt, die Kleinen beten lehrt und ihnen dann Suppe und Brot reicht. Wie Diego aufrecht kniet, die Hände faltet und um den kupfernen Kessel herum die Kleinen im Gebete sich vereinen, Erwachsene bereit stehen, um die Almosen in Empfang zu nehmen! Dabei ist der Maler so vorgegangen, daß er für die Knieenden den Vordergrund und für die Stehenden den Hintergrund reservierte. Es ist eine noch unreine Lösung, die Größenwerte wechseln nach Willkür, und das Bild leidet an Zerstreutheit. Indessen ist das schräge Hintereinander der Figuren ein Beweis dafür, daß ein Schritt vorwärts in der Entwicklung vollzogen ist. Ein kräftiges Hell-Dunkel, ein trockenes Braun ist die Hauptfarbe, dazu kommen ein paar matte Rot und ein Grau.



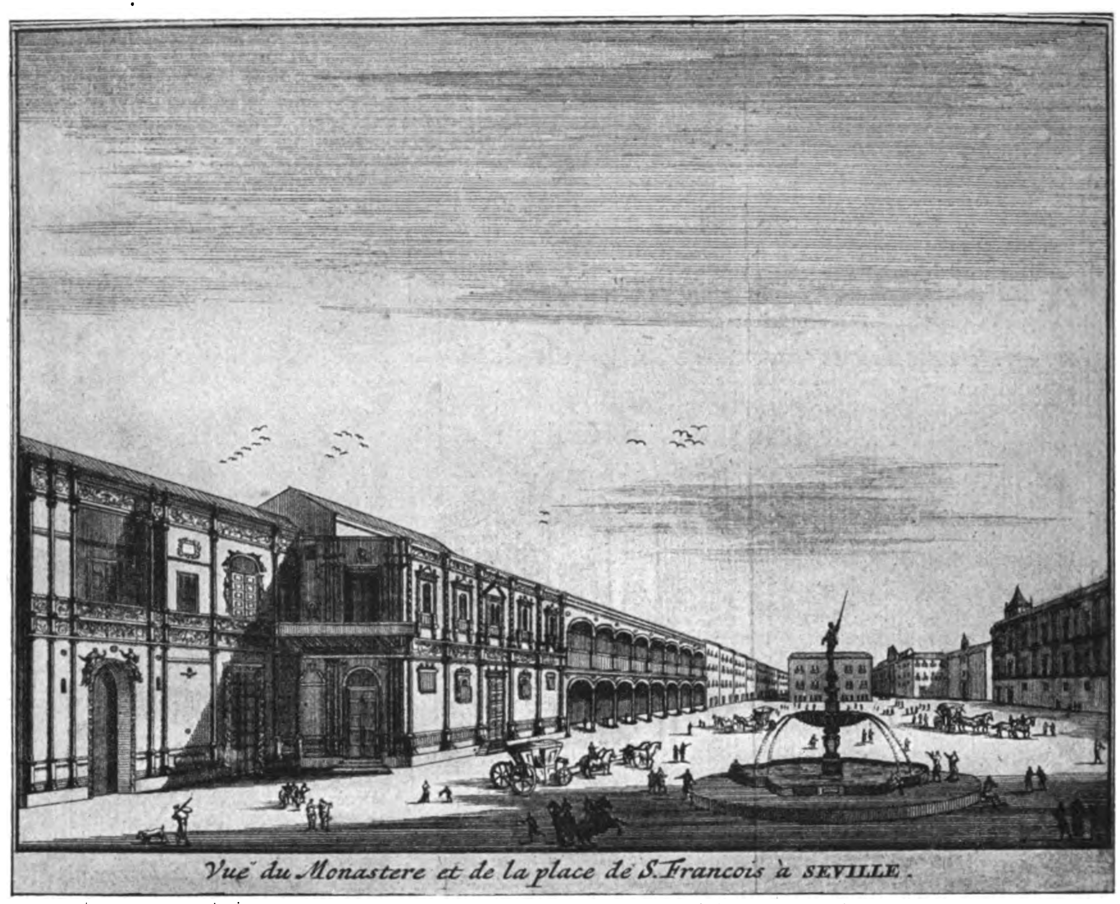
Murillo, Hl. Familie, München
Galerie Heinemann

Denselben Heiligen finden wir in der *„Engelsküche“* von 1646 (Abb.). Hier tritt nun neben die Schilderung des Wirklichen das visionäre Moment

---

[1]) Vgl.: „Klassiker der Kunst“, Bd. XXII, Abb. 7. Zur neuesten Literatur über Murillo vgl. J. de la Vega: „Un inmortal Sevillano“. Sevilla 1921, und Santiago Montoto: „Bartolomé Estéban Murillo“. Sevilla 1923.

[2]) Der österreichische Gesandte Graf Harrach, der im August 1677 Sevilla besuchte, spricht in seinem Tagebuch offenbar von diesen Bildern: „In einem kleinen Gang von S. Franzisco haben sie mir gewisse Bilder von einem mahler, Morillo genannt, gezeigt, so noch hier lebt, vndt seindt gar guet“; vgl. auch „Jennes' Reisen nach Spanien“. Frankfurt 1790, III. Teil, S. 234, und Joh. Jac. Volkmann a. a. O., II. Teil, S. 52.



(Aus Juan Alv. de Colmenar, Les Delices de l'Espagne)

Das ehemalige Franziskanerkloster in Sevilla

hinzu. Diego wird knieend im Gebete von der Erde entrückt und schwebt schon ein ganzes Stück über dem Boden der Klosterküche; da öffnet sich die Tür, und der Prior mit fremdem Besuche wird unmittelbar Zeuge von dem überraschenden Geschehnis. Schöne Mädchen-Engel und liebliche Putten sind eben damit beschäftigt, frisches Wasser zu holen und die üblichen Arbeiten im Haushalte zu verrichten; einer der himmlischen Boten ist an den Herd herangetreten, die Suppe zu rühren, ein anderer deckt den Tisch, stellt mit besonderer Bedächtigkeit einen Teller neben den anderen; das Ganze wird so vorgeführt, daß das Unmögliche völlig wirklich und selbstverständlich aussieht. Wer Klostergeschichten nicht kennt, wird den Inhalt nicht ohne weiteres erraten. Murillo selbst hat Sorge dafür getragen, daß man die Legende kennen lerne: er hat den Text in der Mitte der breiten Bildtafel niedergeschrieben. Es ist eine chronikartige Aufzählung, die er bringt, und von links nach rechts kann man die einzelnen Motive eines nach dem andern ablesen. Doch wird das Auge am längsten bei den Engeln in der Mitte, die mit-

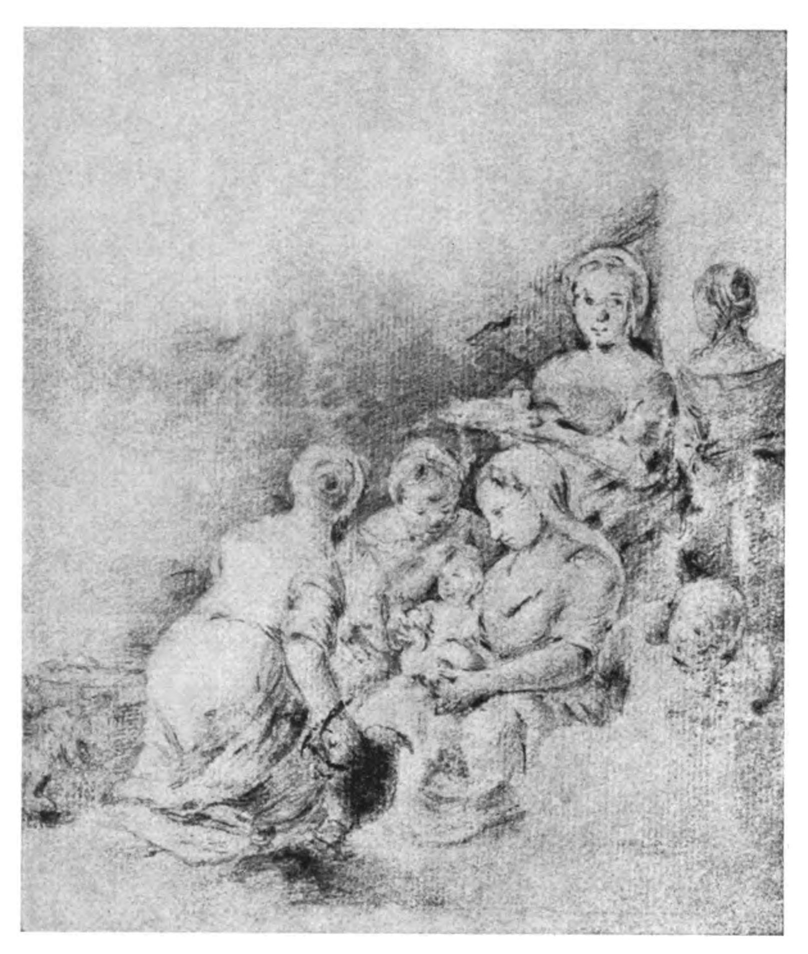


Murillo, Hl. Diego von Alcalá in der Ekstase, Louvre

einander plaudern, verweilen und bei der Figur des Diego selbst, die so kompakt behandelt ist und deren merkwürdig gezeichnete, unruhig-zackige Silhouette an der Schattenseite als Dunkelheit vor dem hellen Grunde steht.
Der *„Heimgang der Heiligen Clara von Assisi"* ist das Gegenstück (Dresden). Auch hier herrscht noch ein das Flächige suchender Geschmack, und manches gemahnt noch an den alten Stil. Es ist eine Sterbeszene, so recht im Sinne des spanischen 17. Jahrhunderts. Die Heilige liegt auf einer mit Reisig gedeckten Pritsche, das Kreuz auf der Brust, in den letzten Zügen; Weinende, Betende, teilnahmsvoll und neugierig Blickende umstehen sie. Eine Nonne hört, wie sie mit sich selbst redet, und auf die Frage, was sie meine, antwortet Clara: „Ich sehe die Königin des Himmels"[1]. Nun sieht auch die Nonne die Königin, während allen übrigen der Blick verschleiert bleibt. Der Vision selbst hat Murillo den Hauptraum des Bildes zugewiesen. Er stellt sie so dar, daß er Christus und Maria wie ein Brautpaar heranschreiten läßt im Gefolge von weiß gekleideten Jungfrauen mit grünen Palmzweigen in der Hand; die letzten von ihnen, die schräg aus der Tiefe herankommen, stehen noch auf Wolken. Einfache Vertikale, die Bewegung nimmt nach links zu bis zu den sich beugenden Jungfrauen, die den Himmelsmantel über die Sterbende breiten. Viel Kleingerät: Messingleuchter, Weihrauchbecken, brennende Kerzen, und ein breit aufgerolltes Blatt liegt wie ein weißer Läufer am unteren Bildrande: auf ihm ist der Inhalt der Legende aufgeschrieben. Viel frommer Sinn; zarte Farben, Blau und Weiß, der Mantel Christi hat die Hauptfarbe[2]).

---

[1]) Vgl. C. Justi: „Murillo". Leipzig 1904, S. 7.
[2]) Joh. B. Bouttats hat übrigens ein „Leben der Hl. Clara" nach Anthonie Sallaert gestochen, Antwerpen 1665 (bei Joh. Gallaeus), wo auf Bl. 14 der „Tod der Hl. Clara" wiedergegeben ist: „S. Clara a B. Virgine Maria veste pretiosa ornatur et moritur".



Zeichnung zu Murillos „Geburt Marias“ im Louvre

2. DIE GEBURT MARIAS

Hier haben wir schon den „warmen“, um nicht zu sagen den „duftenden“ Stil ausgebildet vor uns, und gerade diese Szene von 1655 (Louvre) ist ein Prachtbeispiel von Murillos malerischer Gesinnung (Abb.). Er ist früh reif gewesen. Man erinnert sich an den neuen Typus des Geburtsbildes, wie ihn Sebastiano del Piombo in S. Maria del Popolo (Rom) geprägt hatte, wo das Bett mit der Wöchnerin zum erstenmale weit in den Mittelgrund zurückgeschoben und die Wehmutter mit ihren Genossinnen und dem Kinde, das eben sein erstes Bad bekommen soll, dicht an den vorderen Bühnenrand genommen wurde. Auf dieses Grundschema greift Murillo zurück, und auch er bringt die Figur der einen Frau, die mit ihrer Hand die Temperatur des Wassers prüft, und die der anderen, die das Kleidchen für die Neugeborene be-



Murillo. Geburt Marias, Louvre

reithält. Er lehnt sich auch insofern an italienische Traditionen an, als er sich in der Figurenaufteilung an eine geometrische Form hält: die Grundform eines rechtwinkeligen Dreiecks ist vorhanden; aber das starre Schema darf sich jetzt nicht mehr aufdrängen, nur gefühlt werden, und gar die Basis des Dreiecks liegt nicht im Bilde selbst; von dem Putto vorn neben dem Hündchen sind die Füße nicht mehr völlig sichtbar (vgl. die Hauptgruppe in Rembrandts „Nachtwache"). Die Komposition schwillt von links unten an, die Bewegung gewinnt ihren Höhepunkt in der stehenden Frau, aber sie verklingt nicht, was sehr bezeichnend für die besondere Art spanischer Rhythmik ist (vgl. II. Teil). Das Dreieck ist nun höchst lebendig in sich aufgeteilt: Liege-, Sitz-, Beuge- und Stehfiguren schließt es in sich ein, und die strahlendsten Helligkeiten sammeln sich in ihm. Die kleine Maria wird selbst zur Lichtquelle. Überall zarte Farben, Frühlingsfarben ähnlich, Rosa, Rot, Blau, Gelb und Weiß, die stehende Frau ist in ein grünliches Gewand gekleidet.

Über dem Kinde vergißt man fast die Wöchnerin, neben der Joachim sitzt; sie ist ganz untergeordnet in den Mittelgrund zurückgeschoben und liegt im Halbschatten; auch die Frauen am Kamin sind von nebensächlicher Bedeutung. Der Türausschnitt entläßt unseren Blick in eine verschwommene Helligkeit mit grau-silbrig-grünlichen Tönen. Der architektonische Hintergrund wird nur mehr als abschließende Wand, die parallel zur Bildebene steht, geahnt, er ist vollkommen malerisch aufgelöst, in warmem Grau gehalten; nur oben in der Mitte formen sich Putten aus dem Lichte heraus.

In die Sphäre südlicher Idealität führt uns dieses Louvre-Bild. Die „Geburt Marias" hat in ganz Spanien keinen berühmteren Interpreten als Murillo gefunden, und ein Grad von Liebreiz und Innigkeit ist erreicht, wie er nicht leicht überboten worden ist.

3. DIE VISION DES HEILIGEN ANTONIUS

1 Jahr später, 1656, in dem gleichen Jahre, da Velázquez seine „Meninas“ schuf, malte Murillo dieses Bild für die Taufkapelle der Kathedrale von Sevilla[1]). Er illustriert die schöne Legende, die uns erzählt, wie der Heilige Antonius in seiner Zelle oftmals Stimmen vernommen und auf die Frage: „Wer ist da“? die Antwort erhalten habe: „Das kleine Christkind ist zu Besuche“.

Es war keine leichte Aufgabe, selbst für den nunmehr 39jährigen Meister, diesen legendären Stoff zu gestalten. Er hat dabei so komponiert, daß er dem Himmelsmotive die beherrschende Rolle zuweist, das heißt, er hat in ungewöhnlicher Art die Wolken in einen geschlossenen, architektonischen Raum hereingenommen, der durch eine Tür den Blick ins Freie hinausläßt. Klosterhof und Mönchszelle treten eng zueinander, das mehr kühle, silbrige Tageslicht setzt sich in Gegensatz zur warmen, goldenen Glorie, die die strenge Architektur fast aufzulösen scheint. Schräg aus der Höhe herab schwebt das Christkind heran (Goldene Schnittproportion!), auf Sonnenstäubchen zieht es dem Heiligen entgegen, auf den der Engel im gelblichen Kleide weist. Antonius kniet zu ihm hin; der eine Fuß des Barfüßlers ist weit zurückgenommen, das Knie berührt nur leicht den Steinboden. Es ist eine Bewegungsfigur von prächtigem Flusse, und von außergewöhnlicher Schönheit ist ihr Gestus stiller Hingebung. Wie der Franziskaner das Haupt zurücknimmt, daß der Haarkranz um die fein ausrasierte Tonsur in den Schatten der Kapuze eintaucht, und wie das warme Himmelslicht sich über seine Kutte ergießt, daß sie rötlich schimmert! Nach dem Grunde zu hellt sich die Zelle auf, im Schatten steht der Tisch mit dem aufgeschlagenen Buche und den weißen Lilien, dem Symbole der Reinheit. Den Kontrast von kaltem und warmem Lichte unmittelbar nebeneinander in Beziehung zu setzen, das war unter anderm die Aufgabe, die er glänzend gelöst hat. Selbst ein großer Maler läuft Gefahr, den Effekt des einen durch den des anderen zu vernichten[2]). Murillo hat dieses Problem mit besonderer Vorliebe immer aufgegriffen und scheinbar spielend gelöst, wie der *„Traum des römischen Patriziers“* und die *„Gründung von S. Maria Maggiore in Rom“* deutlich beweisen (Prado). Von diesen populären Bildern wollen wir hier ganz absehen.

---

[1]) Am 9. März 1656 wurde das Gemälde bestellt, am 21. November war es an seinem Bestimmungsorte.
[2]) Von der älteren Literatur nennt dieses Bild J. Ag. Ceán Bermúdez in seiner: „Descripción artística de la Catedral de Sevilla“. Sevilla 1804, S. 79, und in: „Sobre el Estilo y Gusto en la Pintura de la Escuela sevillana“. Cádiz 1806, S. 60; Th. Gautier: „Voyage en Espagne“. Paris 1845, S. 359, schreibt: „Qui n'a pas vu le Saint Antoine de Padoue, ne connaît pas le dernier mot du peintre de Séville“.

Noch lockerer ist der Stil in dem Gemälde mit der *„Vision des Hl. Antonius“* in der Eremitage von Petersburg. Hier hat der Knabe den Heiligen in seiner frommen Meditation unterbrochen, sich auf das heilige Buch gestellt und geht Segen spendend in seine Arme ein, während das Christkind in dem Gemälde des Sevillaner Museums die Umarmung bereits gestattet hat; in dem Berliner Bild ruht es vollkommen in seinen Armen. Aus allen diesen Werken weht uns unverkennbar der murillonische Zauber entgegen. Zurbarán, dem die Kindesnatur fremd blieb, hat auch das Christkind nicht darzustellen vermocht, und van Dyck wirkt neben einem Murillo einfach unerträglich (Brüssel, Museum). Mit einer Stehfigur ist es eben nicht getan; Murillo weiß, warum er für diesen beseligenden Augenblick Antonius in die Kniee sinken läßt.



Murillo, Die Weltentsagung des hl. Franziskus, Sevilla, Museum

4. DIE WELTENTSAGUNG DES HEILIGEN FRANZ VON ASSISI

Es ist das berühmteste Bild des späten Meisters und zeigt zugleich, wie er den höchsten Zuständen des Empfindens zugänglich gewesen ist und den ekstatischen Ausdruck, freilich in seiner mildesten, freundlichsten Art, wiederzugeben versteht (Sevilla, Museum). Dabei macht er den Versuch, sich die Frontalität des Christuskörpers noch einigermaßen zu sichern, um den Eindruck des Feierlichen zu erzielen (Abb.). Christus umschwingt den Längsbalken des Kreuzes, aller Akzent liegt seitlich der Achse, und die höchste Helligkeit sitzt ganz am Rande auf dem aufgeschlagenen Buche, das zwei Putten halten. So kommt eine Schrägrichtung zustande, die wiederholt aufgenommen ist, und es hat einen besonderen Sinn, daß die Inschrifttafel hoch oben am Bildrande entgegen dem Rechtecke des Rahmens die diagonale Bewegung mitmacht. Das bekannte Wunder vollzieht sich: der Gekreu-



Murillo, Weltentsagung des hl. Franziskus (Ausschnitt)

zigte hat aus dem Nagel die eine Hand gelöst, er neigt sich herab, und der Mönch umarmt seinen Christus; diese Umarmung ist wahrhaft heilig zu nennen. Der aufblickende Kopf wird seine Wirkung nicht versagen (Abb.). Das Standbein des Heiligen geht im Schatten unter; mit dem Fuße sucht er die Weltkugel abzustoßen. Die Landschaft unten im Dunkel ist nicht mehr meßbar, man fühlt nur ihre Einsamkeit und Verlassenheit.

5. THOMAS VON VILLANUEVA HEILT EINEN LAHMEN

Wie der Erzbischof von Valencia mit den feinen, still erhobenen Händen ohne schöne Pose hier erscheint und von ungeheurem Ernste erfüllt ist (München, Pinakothek) (Abb.)! Man hat die Empfindung, Murillo sei irgendwie mit der Kunst van Dycks bekannt geworden; indessen ist die große, gehaltene Silhouette der monumental sich entwickelnden Stehfigur von typisch spanisch-romanischer Art, und spanisch ist auch das tiefe Schwarz des Talars: fast lichtlos, unwirklich ist es und von einem gar feierlichen, fast heiligen Klange. Die schwarze Schmalheit hebt sich ab vor dem Hell des Mittelgrundes und dem von warmem Lichte überstrahlten Himmel. Die hochgesockelte, glatte Säule mit der knappen, krapproten Draperie am oberen Bildrande setzt den Bewegungsrhythmus fort, leitet ihn weiter zu den aus den Dunkelheiten hervortauchenden, auf der Treppe stehenden Assistenten. Der vordere von ihnen nimmt mit zartem Gestus still an dem Geschehnis teil und blickt zu dem Lahmen hin, der an den Bischof herangekrochen ist; die Krücke in seiner Linken gibt die Richtung, woher er gekommen, an, und die in der Rechten stützt diagonal den Körper von vorn; blaugrün ist seine Jacke, warmbraun die zerschlissene Hose. Der Bischof aber zieht den Kranken nicht am Arme hoch, wie es Raffael getan hat, er neigt nur das bleiche Antlitz,

trifft ihn mit dem Blicke und erhebt die Hand. Das Wunder ist damit vollzogen. Der Geheilte eilt die Freitreppe des bischöflichen Palastes hinab, schwingt in der erhobenen Hand die Krücke, die er nun nicht mehr braucht; Arme staunen, und in der Halle hinter der formal nicht unwichtigen Säule sieht man Bettler, die ein wohltätiger Mönch speist.



Murillo, Thomas von Villanueva heilt einen Lahmen, München

6. HISTORIENBILDER

Es ist ein Unterschied, ob Velázquez eine Erzählung bringt, wo die Phantasie auf einen einzigen Punkt gespannt ist („Schmiede des Vulkan") oder Murillo. Von seinen Historienbildern wollen wir in diesem Zusammenhange nur die beiden charakteristischsten besprechen und zwar *„Moses' Felswunder"* und die *„Speisung der 5000"* (Sevilla, Caridad). Es sind Hauptwerke von seiner Hand; sie hängen am ursprünglichen Platze an den Schiffswänden des 1664 vollendeten Klosters und sind auch noch vom originalen Goldrahmen umschlossen. Der Meister hat die beiden Stücke im Zusammenhange mit anderen Wunder- und Barmherzigkeitsszenen, nachdem seine Aufnahme in die Hermandad de la Caridad erfolgt war, gemalt. Das Breitformat bot ihm viel Raum, Volksmassen zu entfalten, und er hat sich nicht die Gelegenheit entgehen lassen, Genremotive reichlich einzuflechten. Ohne Zögern kann man wohl behaupten: diese beiden Schöpfungen gehören zu den vielfigurigsten Historienbildern der ganzen spanischen Kunst.

Das *„Durstbild"* (La Sed) — so heißt es volkstümlich — ist so recht das Thema, dem man in dem sonnigsten Teile des Landes das größte Verständnis entgegenbrachte. Moses rettet das dem Verdursten nahe Volk, doch wird das Wunder nicht so, wie es im 16. Jahrhundert üblich war, vorgeführt, daß der alttestamentliche Held an den Felsen schlägt und ein einziger Wasserstrahl herausfließt; Murillo läßt vielmehr das Wunder vollzogen sein und Moses in innigem Gebete danken. Wenn Moses nun auch dem Größenmaßstabe nach dominiert und dazu noch zentral vor dem dunklen Horebfelsen erscheint, so kann man ihn doch nicht mehr isoliert, für sich betrachten, er ist nur die Hauptperson innerhalb seiner Gruppe; es gibt deren mehrere, jeweils mit besonderem Interessezentrum. Der Hauptakzent ist auf

einen Punkt geworfen, der nebensächlicher Art ist, das heißt, der Knabe auf dem weißen Mulo beansprucht unser volles Interesse. Da er nicht nur im Vordergrunde dargestellt wird, sondern auch der einzige Frontalkopf ist, dazu noch zu uns hinblickt und uns ins Antlitz lacht, kann kein Zweifel an der Bedeutsamkeit der Rolle, die er spielt, bestehen. Nächst ihm kommt erst Moses in Betracht, auf den er mit dem Zeigefinger des ausgestreckten Armes hinweist. Wie also hier der Akzent auf eine Nebenfigur geworfen wird, ist ein schönes Beispiel seicentistischer Erzählungsweise[1]).

Man sieht sich nicht satt an den vielen Figuren der Schmachtenden, Verdurstenden, der am Bache Schöpfenden und Trinkenden; namentlich die hastige Gier der Kleinen ist meisterhaft beobachtet und wiedergegeben. Die Vertiefung ins Episodenhafte ist unverkennbar. Zarteste Farben: Rosa, Gelb, Blau und viel Weiß[2]).

Das *„Brot- und Fischwunder“* (Pan y peces). Jesus hieß das Volk sich lagern auf das Gras, und er nahm die fünf Brote und die zwei Fische, sah auf gen Himmel und dankte und brach's und gab die Brote den Jüngern, und die Jünger gaben sie dem Volk. Und sie aßen alle und wurden satt und hoben auf, was übrig blieb von Brocken, zwölf Körbe voll.

Das ist die Geschichte bei Matthäus (XIV, 19.). Die beiden Szenen ergänzen sich inhaltlich. Der Durst des Volkes ist gestillt, nun soll es auch der Hunger nicht mehr quälen. Die Regie der Geschichte ist von gleicher Art. Murillo durchsetzt den breiten Vordergrundstreifen mit einer Dunkelheit und bringt Christus mit den 12 Aposteln seitlich der Mittelachse dicht an den vorderen Bühnenrand. Christus ist sitzend dargestellt, einer der Apostel hat die 5 Brote auf des Herrn Schoß gelegt, und während er eines davon in die Hand nimmt, segnet er es mit der Rechten. Der Hauptakzent ist von ihm abgeleitet, es springt das Interesse über zu einer Nebenfigur, zu dem Knaben mit den zwei Fischen, die ihm Petrus abnimmt, damit Christus auch sie segne. Der Apostel Paulus (so wird man ihn nennen müssen) ist fast an den Rand des Bildes gerückt, eine Profilfigur in gelbem Mantel, und diese warme Farbe übernimmt nun die Führung; sie wird aufgenommen in der am Hang sitzenden Frau mit dem Kinde im Arm, die zu Christus hinüberblickt, und deren Jugend in wirksamem Gegensatze steht zu dem alten Weibe mit dem aufgestützten Arme, deren Profil sich vor der Dunkelheit des Grundes deut-

---

[1]) Das Fehlen einer eigentlichen Hauptfigur ist übrigens auch ein Charakteristikum der gleichzeitigen Schäferromane; das Gleiche gilt nach einer freundlichen Mitteilung von Fritz Strich für den spätbarocken Roman in Deutschland, wie zum Beispiel Grimmelshausens: „Der abenteuerliche Simplizissimus“, der 1669, also kurz vor diesen Murillo-Bildern, entstand.

[2]) Vgl. C. Chr. Pluers: „Reisen durch Spanien“. Leipzig 1777, S. 483, der das „Durstbild“ besonders erwähnt.

lich abhebt. So ist eine Beziehung zum hungernden Volke gegeben. Fragt man aber, wie sich der Übergang von den ruhigen, großen Figuren des Vordergrundes zu den unruhigen, vielteiligen und bewegten Massen des Mittelgrundes vollzieht, so ist zu sagen, es klafft eine Lücke. Wenn man von italienischen Bildern des 17. Jahrhunderts herkommt (von nordischen, von denen des Rubens gar nicht zu reden), stutzt das Auge. Zwar verbindet es die Profilfigur des Paulus mit der Rückfigur des bildeinwärts weisenden Apostels, aber der Rhythmus geht nicht recht durch, es erfolgt kein eigentliches Ineinandergreifen der Glieder; Vorderes und Rückwärtiges ist nicht in Zusammenhang gebracht; das Licht allein läßt die Figuren zusammenschmelzen. Hier berühren wir eines der wichtigsten Phänomene spanischer Anschauung.
Murillo ist zum Darsteller großer Massen geworden. Dieses Bild enthält noch mehr Figuren als das „Felswunder", doch darf man nicht verschweigen, der Eindruck der Menge kommt nicht ganz überzeugend zustande, die Apperzeption einer Vielheit ist kaum in vollendeter Klarheit erfolgt.
Stille Hügelzüge begleiten die Apostelgruppen, silbrig-graue Luft, Wolken verhüllen den Horizont; grenzenlos ist die Weite des Raumes.
Besonders will erwähnt sein, daß hier einer der nicht allzu häufigen Fälle vorliegt, wo bei ihm auch einmal die spanische Landschaft zu Worte kommt.

7. DIE SEVILLANISCHEN MADONNEN

Wenn der Name Murillo genannt wird, taucht in unserer Erinnerung eine ganze Reihe von Madonnenbildern auf. Mit Recht ist er als Madonnenmaler berühmt geworden, und niemand im spanischen 17. Jahrhundert war wie er imstande, mit so warmer und überzeugender Innerlichkeit ihr Bild zu geben. Es ist eine ganz irdische Mutter, eine typische Sevillanerin, die ihr Kind auf dem Schoße hält, einfacher kann man sie sich wohl gar nicht dargestellt denken. Fast regelmäßig erscheint sie auf einer Steinbank sitzend, die quer durch das Bild geführt ist, als ganze Figur, ihr Blick gilt dem Kinde oder dem Beschauer; einigemale sieht sie auch, wie es im Barock üblich war, gläubig gen Himmel. Das Kniestück ist selten. Der Christusknabe nimmt eine ernste Haltung ein; viel natürlicher und ausgelassener ist er auf dem Schoße Josefs (dessen Typus sich dem des Heilands merkwürdig nähert, und offenbar fühlt er sich am glückseligsten in den Armen des Antonius oder des Heiligen Felix von Cantalicio). Frühzeitig wird dem Kinde der Rosenkranz in die Hände gelegt, nie liest es im Buche, auch bei der Mutter fehlt dieses Motiv, und es spielt auch nicht mit dem Vögelchen; der kleine Johannesknabe darf sich ihm nur nähern, wenn Josef, der „Nährvater", zugegen ist. Bald sitzt es,



Murillo, Die Rosenkranzmadonna aus dem Escorial, Prado

bald steht es auf dem Schoße, bald sucht es sich von der mütterlichen Umarmung zu befreien; das Nackte wird tunlichst vermieden. Es sind eigene Erfindungen, die Murillo gestaltet, und nur einmal hat er sich gerade nicht sehr glücklich von Raffaels „Madonna della Sedia“ inspirieren lassen in dem gleichnamigen Bilde. Das Landschaftliche fehlt so gut wie völlig, und schwierige formale Probleme werden nicht angestrebt; mehr stille Drehungen und Bewegungen, ein Freund der Verkürzungen ist er nicht gewesen.

Die *„Mercenarier-Madonna“* (Sevilla, Museum) ist die früheste. Frontale Sitzfigur, stille Neigung des ovalen Kopfes mit gesenktem Blicke, die mütterliche Liebe und Zärtlichkeit erscheint gedämpft. Das Kind in aufrechter Haltung sitzt auf der einen Schoßseite; große Augen, hochgezogner Fuß, der in Untersicht gegeben ist. Die Zeichnung ist noch befangen. Die *„Rosenkranzmadonna“* ist reifer im Stile (Louvre). Indem sie sich seitlich wendet, enthält das Bild neue Richtungsachsen; breiter, noch unklarer Faltenwurf. Wie Maria dort die Hand des Knaben faßt, faßt sie hier sein Füßchen, — es ist ein Motiv, das Raffael geliebt hat.

Die *„Rosenkranzmadonna“* im Palazzo Pitti. Es ist derselbe Frauentypus wie der im Bilde des Louvre; das eine Knie ist plastischer durchgebildet und durch das Licht betont; Faltenstil und Hände sind von durchaus verwandter Art. Das rechtwinklig gebrochene Beinchen des Christusknaben bringt er nicht mehr. Das blonde, dunkeläugige Kind trägt ein Spitzenhemdchen und eine blaue Schärpe. Kornblumenblau ist der Mantel Marias, rot der Rock, bräunlich das Schultertuch; in der Linken hält sie ein Stück des gelblichen,

blaugestreiften Tuches, auf dem das Kind sitzt und das den wärmsten Ton im Bilde hat. Die Schatten sind noch dunkel, vor allem der Schlagschatten des rechten Beinchens.



Murillo, Maria mit Kind
Dresden, Gemäldegalerie

Die Entwicklung geht weiter zur *„Rosenkranzmadonna aus dem Escorial“* (Prado). Der Kopf der Maria ist im Typus noch identisch mit dem des Pitti-Bildes, das Mütterlich-Intime der Stimmung schlägt hier besonders durch (Abb.). Der Schrägsitz ist überzeugender ausgebildet, und das Motiv der übergreifenden Arme macht das Bild reicher. Noch viel Unruhe im Gefält des Mantels, der seitlich von der Steinbank nach der Stufe herabfällt. Aus dem sitzenden Kinde ist ein stehender Knabe von ansehnlicher Größe geworden; das schwebende Bein taucht im Schatten ein und läßt auf eine Abwärtsbewegung schließen. Aller Reiz kommt aus der Art, wie die beiden Frontalköpfe bei völlig gleicher Neigung sich in zartester Berührung begegnen; der des Kindes ist kleiner im Maßstabe, und doch dominiert er, weil die Augen größer sind und der Blick das Göttliche verrät. Diese beiden Augenpaare wird man nie vergessen.

Die *„Madonna mit dem stehenden Christkind“* (Palazzo Pitti). Die Darstellung eines Momentanen, einer Augenblicksbewegung wird angestrebt. Das Kind, mitten auf dem Schoße, verlangt nach der mütterlichen Brust und ist im Begriffe, sich niederzulassen; wippende Kniee. Die Schatten sind bereits fast hinweggeschmolzen; das Inkarnat hat einen wärmeren Ton, viel rötliches Gelb, und der Rock Marias weist bereits jenes zarte Rot auf, das uns an die Palette des Rokoko denken läßt; grau-gelbliche Ärmel.

Es kommt auch vor, daß *Mutter und Kind in den Wolken* dargestellt werden



Murillo, Madonna, Dresden (Ausschnitt)

(Haag, Mauritshuis). Eine wesentliche Vereinfachung ist hier erfolgt; der Christusknabe erscheint in stiller Vertikale neben der aufrecht sitzenden Mutter, so kommt der Eindruck der Feierlichkeit zustande. In den späteren Bildern mit dem gleichen Wolkenmotiv treten noch Putten hinzu, die offenbar aus den Purissimabildern herübergenommen sind.

In der *„Madonna Leganés“* (Dresden) bringt er den Typus einer mehr ältlichen Mutter mit breiteren Formen und mit gar bleichem Gesichte (Abb.). Die Sitzfigur erscheint frontal und wird durch die vorgelegte Stufe weiter in den Raum zurückgeschoben. Das blondhaarige, braunäugige Kind ist schräg auf ihrem Schoße gebettet, es tastet an der Brust, und allerliebst ist es, wie die Mutter das Händchen berührt: sie will die Wärme seines Blutes fühlen. Ihr Blick geht bei mäßig verkürztem Augapfel gen Himmel. Ultramarinblauer Mantel, pfirsichroter Rock, zartgrau ist der Schleier. Die *„Virgen de la Servilleta“* (Sevilla, Museum) bringt ausnahmsweise das Halbfigurenschema; man denkt sich die Gruppe aus dem Fenster heraus auf das bunt bewegte Leben einer sevillanischen Gasse blicken; auch hier sind die Augen des Kindes größer als die der Mutter. Man beachte die eine Hand mit der Parallelität der vier Finger. Natürlich ist das Bild nicht auf eine „Serviette“ gemalt, wie der Titel glaubhaft machen könnte; der dünne Farbenauftrag, der die feine Leinwand durchschimmern läßt, gab Anlaß zu dieser volkstümlichen Bezeichnung.

An Ruhm überglänzt alle die sogenannte *„Zigeunermadonna“* (Rom, Galerie Corsini). Mit dieser Schöpfung hat Murillo den abschließenden Ausdruck seiner Madonnenauffassung gegeben. Es ist das populärste spanische Bild in Italien, und wie schon früher einmal erwähnt, handelt es sich nicht

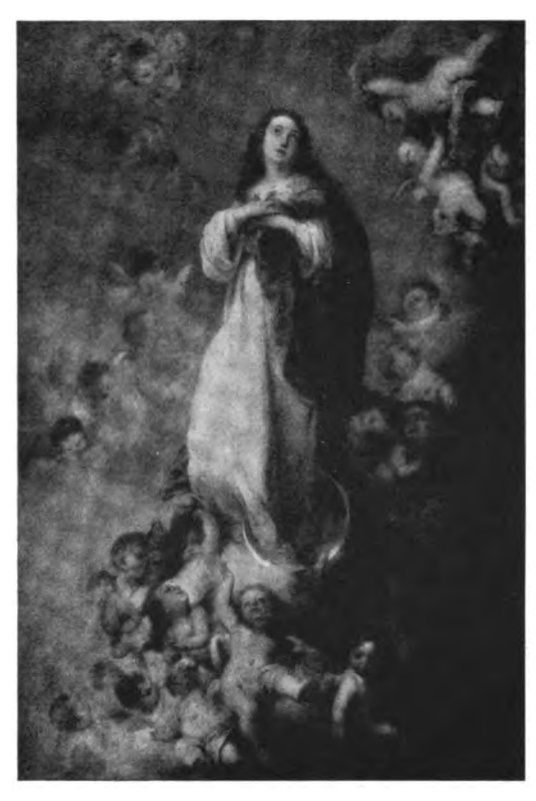
um die Wiedergabe einer Zigeunerin; es ist eine echte Sevillanerin, ihr Kopftypus ist durchaus dem der „Heiligen Justa“ angeglichen. Zwei schräg entwickelte Sitzfiguren mit enface-Köpfen, der eine Fuß der Maria steht höher als der andere, und diesmal erscheint sie auch im Freien vor einer Ruine, an der Efeu rankt. Estilo vaporoso im vollendeten Sinne: das Licht hat die feste Form des Pfeilers aufgelöst, die Umrisse sind zerflossen, Wolken verhüllen den Grund. Murillo ist ein vollendeter Meister des Tons. Der Pfeiler ist gelb, er nimmt grünlich-graue Töne auf, um auf die der Wolken vorzubereiten. Ultramarinblau, zartes Rot im Gewande der Mutter, gelbes Kopftuch: dies hat den wärmsten Farbenton.
Es ist die schönste Madonna, die das Spanien des 17. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Der Schimmer südlicher Schönheit ergießt sich hier im vollsten Maße, Jakob Burckhardt nennt die Madonna Corsini „ein Wunder der Farbe“.

8. DIE PURISSIMA

Die Darstellung der Allerreinsten setzt später als die der Madonna ein. Murillo wurde nicht müde, dasselbe Thema immer wieder zu malen, aber er variiert es und bringt so in jedem Bilde etwas Neues. Das Dogma der „Unbefleckten Empfängnis“ war gerade im 17. Jahrhundert eines der wichtigsten ikonographischen Themen, es wurde in Sevilla mit besonderer Vorliebe dargestellt. Die ihm zugrundeliegende Idee besagt: Anna hat ohne Erbsünde empfangen, oder was dasselbe heißt, Maria ist ohne Erbsünde empfangen und geboren worden, wenn auch gezeugt vom Vater Joachim. Die Kunst identifiziert die Allerreinste mit dem Weibe in der Apokalypse, läßt sie ähnlich wie in der „Assunta“ von der Erde emporschweben und macht sich durch symbolische Motive verständlich. Murillo läßt von Anfang an den Schauplatz der Erde fort. Bei ihm schwebt sie gleich in die Wolken hinein oder steht ruhig mitten im Himmel, als ob Gott-Vater sie eben geschaffen habe. Als völlig reines, jugendlich-knospenhaftes Mädchen erscheint sie, jünger noch als die Madonna und auch darin von ihr unterschieden, daß ihr Rock aus symbolischen Gründen weiß statt rot wiedergegeben ist. Sie schließt ihre wunderbar feinen Hände zur Anbetung zusammen, kreuzt sie auf der Brust, und ihre seligen Kinderaugen schauen in den Himmel hinauf, wo sich ihr der Ewige im endlosen Äther offenbart. Die Gefolgschaft der Putten spielt eine große Rolle, Freude und Frohlocken erfüllt sie[1]). In ihnen

[1]) Die Idee der sich freuenden Putten stammt offenbar aus der kirchlichen Feier des Himmelfahrtfestes; im Missale zum 15. August, im Graduale, heißt es: „Assumpta est Maria in Coelum: gaudet exercitus Angelorum. Alleluja!“ und im Offertorium: „Assumpta est Maria in Coelum: gaudent Angeli, collaudantes benedicunt Dominum, alleluja“.





Murillo, Die Concepción Soult, Louvre

hat Murillo den ganzen Jubel der Kinderwelt enthüllt. Bei der Darstellung seiner Konceptionen mag man sich an Constables berühmten Ausspruch erinnern: „Für mich sind Malerei und Empfindung zwei Worte für das nämliche Ding“.

Von einer großen Entwicklung kann man eigentlich nicht sprechen. Die künstlerische Aufgabe lautete für ihn: eine Fläche mit einer Schwebefigur dekorativ zu füllen und die auf tonige Bindung gerichteten Absichten immer vollkommener zu verwirklichen.

Die *„Concepcion der Franziskaner“* (Sevilla, Museum) ist ein erster, stürmischer Versuch der Lösung des gestellten Themas. Maria, eine Zentralfigur, majestätisch in der Haltung, rauscht empor; ihr Mantel wirbelt bis an den oberen Bildrand hinauf, und die mächtigen Haare flattern im Winde. Die Hände sind seitlich geführt, die Gestalt treibt in dem unendlichen Raume. Diese starken Bewegungsmotive hat er später für ein Andachtsbild nicht mehr als passend empfunden. Große, irdisch-schwere Putten begleiten sie, ihre Attribute fehlen, und wenn einer von ihnen, wie Maria selbst, den Blick nach unten richtet, so heißt das, die Erde ist für sie noch in sichtbarer Nähe. In der *„Concepcion aus Aranjuez“* ballt er die Putten mit den Attributen zu einer einheitlichen Masse zusammen, so entsteht eine lebendige Bewegung (Prado). Auch hier findet sich noch das Motiv des flatternden Mantels, aber die Bewegung ist viel gestillter geworden. Die Hände sind fein gekreuzt, und der Kopf hebt sich, der Aufblick ist ganz Innigkeit. Auch ein Halbfigurenbild in symmetrischer Anordnung hat er einmal in der *„Concepcion mit der großen Mondsichel“* gebracht (Prado). Wie ein ovaler, barocker Rahmen schließt die schön geschwungene Mondsichel nach unten ab, und je drei Cherubim schweben von den Seiten heran. Wie groß die Augen geworden sind! Berühmt ist die *„Concepcion aus San Ildefonso“* (Prado). Kein Bild des Meisters wird so oft kopiert wie dieses, und von keinem gibt es solch eine Fülle von Nachbildungen jeder Art. Womit mag wohl diese Vorliebe begrün-

det sein? Reiner kann man sich wohl ein menschliches Wesen kaum vorstellen, und mehr inneren Frieden und Unschuld kann ein Gesicht wohl nicht ausstrahlen, wie unbeschreiblich blicken diese Augen! Die Mondsichel verschwindet in den Wolken, die Putten lösen sich auf, sind nur ein Hauch von Form und Farbe. Da die „Unbefleckte Empfängnis" im Kapitelsaale der Kathedrale von Sevilla 1668 datiert ist, kann es keine Bedenken geben, das Ildefonsobild um 1675 anzusetzen. In der *„Immaculata der Kapuziner"* (Sevilla, Museum) kommt das Motiv des Gott-Vaters noch hinzu: er nimmt die Allerreinste im Himmel auf[1]).



Murillo, Der göttliche Schäfer, Prado

Die drei Bilder aus der spätesten Zeit (Sevilla, Louvre, Eremitage) sind Hauptbeispiele für Murillos endgültige Auffassung; vollendet weich ist der Vortrag, ein unendliches Wogen von Schatten- und Lichtmassen findet statt (Abb.). Längst ist die Maria der Erde entschwebt, ein Zustand höchster Seligkeit ist erreicht. Die Zahl der Putten ist ins Unbestimmbare gewachsen, ihre Attribute werden schließlich weggelassen: die himmlischen Heerscharen mehren sich, je näher sie vor Gottes Throne stehen. Indessen wäre das eine rein inhaltliche Erklärung, die freilich bei Murillo wichtiger ist als bei den anderen; formal gesprochen müßte man sagen: der Begriff der Vielheit ist zu seinem vollen Rechte gekommen.

9. DAS KINDERPAAR JESUS UND JOHANNES

Viel ist darüber eigentlich nicht zu sagen. Der moderne Mensch bringt diesen Darstellungen entweder lebhafte Sympathie oder lebhafte Antipathie entgegen. Es ist nun ein Charakteristikum der Murillonischen Kunst, daß sie fast in jedes Bild Kinder, irdische oder himmlische, hereingezogen hat; so ist es nur eine Selbstverständlichkeit, daß unser Maler auch Christus und Johannes als Knaben bald einzeln, bald zusammen bringt. Ein Problematiker war er nicht, sein Empfinden war einseitig; und doch muß man billigerweise zugeben, in dieser Einseitigkeit ist er ungewöhnlich groß gewe-

---

[1]) Vgl. „Klassiker der Kunst", Abb. 130.

sen. Zarte, weiche Gefühle weiß er auch hier meisterhaft zu gestalten; manchmal wird er bei diesen heiligsten Kindern süßlich; aber das ist ja ein Wesenszug der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, nicht nur in der Kunst, sondern in der Religiosität überhaupt. Die Darstellung des göttlichen Kinderpaares findet sich im Barock allgemein; doch hat es keinen feineren und liebenswürdigeren Interpreten als Murillo gefunden.

Es gibt zunächst ein paar Bilder, die den Christusknaben als guten Hirten mit dem Stabe in der Hand zwischen seinen Schafen einherschreitend zeigen, von denen er eines mit seiner feinen Hand berührt (London, New York, Seeon). Das schönste Gemälde ist unstreitig der *„göttliche Schäfer“* (el divín Pastor) (Abb.). Im Mittelgrunde ist die Herde nur zart angedeutet, vorn hat sich der Hirtenknabe niedergelassen, der lange Stab führt schräg ins Bild hinein, und die Hand ruht auf dem Rücken des symbolischen Lammes, das groß gegeben ist. Zwar wird ein antikes Gebälkstück mit Architrav, Fries und Gesims gezeigt, und auch weiter rückwärts ist ein kannelierter Säulenstumpf auf hohem Sockel sichtbar; aber irren wir uns nicht, der Maler hat diese Motive nicht aus rein formalen Gründen gewählt; er wollte auch sagen: der antike heidnische Tempel ist zerstört, die alte Welt ist gestürzt worden durch den, der im Vordergrunde des Andachtsbildes erscheint. Zwar zeigt sich nur ein Kind, aber es ist mehr als alle anderen, ist von göttlichem Ursprunge, — es ist die Knospe des Weltheilandes; es sieht die Menschen vor sich mit festem, gottkindlichem Blicke an, und in den großen Augen verrät sich prophetischer Geist[1]).

Auch den *„Johannesknaben“* zeigt er zunächst allein auf dem Erdboden mit dem Lamme spielend (Dublin), dann sitzend in einer silbrig-grauen Berglandschaft, mit dem stehenden Lamme eng zu einer Gruppe zusammengeschlossen (Prado); es ist ein Gegenstück zum „göttlichen Schäfer“. Der Johannesknabe ist älter als jener, und seine Gebärde ist weniger kindlich. Warm leuchtendes Rot des Mantels mit breiten Reflexen auf den Unterschenkeln und der Hand, die er ans Herz drückt.

Beide göttlichen Kinder schließt er dann mit dem Lamm zur Gruppe in dem Bild zusammen, das unter dem Namen *„los Niños de la Concha“* berühmt ist (Pacheco lehnt dies Thema ab). Ein Gruppenproblem mit einer Steh-, Knie- und Liegefigur. Man bemerkt, daß sich das Ganze einem gleichseitigen Dreieck einschreiben läßt; natürlich geschieht es im reifen 17. Jahrhundert nicht mehr im strengen, klassischen Sinn, das geometrische Schema

---

[1]) Vgl. dazu das Gedicht von Luis de León: „Der himmlische Schäfer“ bei Seb. Mutzl: „Blumenlese aus spanischen Dichtern“. Landshut 1830, S. 20 und S. 24: „Das Christuskind“ von López de Úbeda.

ist verwischt, und durch das Motiv des Deutens wird die Aufmerksamkeit auf die Putten am oberen Bildrande hingelenkt. Nur schade, daß der Johannesknabe ein bißchen zu gierig die mit Wasser gefüllte Muschel an die Lippen führt; aber wie fein sind die Finger, die sie halten, geformt, und wie graziös ruht die Linke auf dem Bambusstabe mit dem flatternden Schriftbande! Den jungen *„Johannes den Täufer“* in der Caridad von Sevilla braucht man nur zu erwähnen; er soll „das Entzücken aller Mütter“ sein.



Herrera d. Ä., Der blinde Musikant, Wien, Czernin

10. DIE SITTENBILDER

Es ist merkwürdig, fast alle Genreszenen Murillos sind nicht mehr in Spanien anzutreffen. Nur eine einzige bewahrt der Prado, das *„bettelnde Zigeunermädchen“*, das zugleich die Sinnlosigkeit der Bezeichnung „Zigeunermadonna“ für das Gemälde in Rom mitbeweist. Ist es nun ein Zufall, daß sich das Ausland gerade ihrer bemächtigt hat? Mag der Grund hierfür vielleicht nicht darin zu suchen sein, daß Spanien solche Stücke am liebsten abgab, weil es im ganzen genommen nie so recht seine vollste Freude an den Darstellungen des volkstümlichen Lebens gehabt hatte? Jedenfalls darf man wohl behaupten: Spanien hat nicht den Boden abgegeben, auf dem das Genre hätte üppig gedeihen können. Der Gegensatz zu Italien ist deutlich, um wieviel größer aber empfindet man ihn, wenn man an die Niederlande denkt! Natürlich gibt es in Spanien Bilder solchen Inhalts, darauf kommt es nicht an. Was wir meinen, ist dies, daß der Spanier des 17. Jahrhunderts die Gattung der Genremalerei nicht im Sinne reinsten Spezialistentums gepflegt hat. So finden sich kaum Bilder mit Bauern (Labradores) — wobei wir von dem Motiv der streitenden und raufenden ganz absehen wollen —, offenbar deshalb nicht, weil es an einem freien Bauernstande gefehlt hatte, der auf eigene Rechnung den Ackerboden bestellen konnte[1]); aber auch der Bürger kommt

[1]) Vgl. C. Häbler: „Die wirtschaftliche Blüte Spaniens im 16. Jahrhundert und ihr Verfall“. Berlin 1888, S. 25 und S. 153: „Der gesamte Grundbesitz Spaniens war nach und nach in den Händen des Adels und der Geistlichkeit zu ungeheueren Komplexen vereinigt worden, neben denen für kleine Grundbesitzer kein Raum und keine Möglichkeit der Existenz blieb“.



Murillo, Würfelnde Knaben
München, Alte Pinakothek

nicht recht zu Worte. Wie selten wird Wohlstand, Fröhlichkeit, Schenke, Hochzeit und Schmaus dargestellt, wie selten erscheint die bunte Vielheit des Menschenlebens! Musikanten, Blinden und Bettlern begegnet man allerdings in spanischen Bildern häufiger (Abb.) [1].

Auch Murillo bringt den Bettler, den Bettlergreis; aber sein Herz gehört dem Bettelknaben, seine Liebe für das Kind spricht sich damit aus. Es sind die sevillanischen Buben, die gar nicht erst die Hände fürs Almosen hinzuhalten brauchen, man weiß von vornherein, daß sie allein von ihm zu leben gewöhnt sind. Es sind die Gassengeborenen, die er mit Vorliebe malt, die Obdachlosen, wie sie im Freien zusammenleben, zusammenliegen mit ihren Hunden und die mit dem bißchen Nahrung, das ihnen der Himmel schenkt, froh und zufrieden sind. Als Spanier greift er nicht nach dem kleinfigurigen Sittenbild, auch sind seine Formate durchgängig groß. Das sind die eigentlichen Murilloschen Porträts.

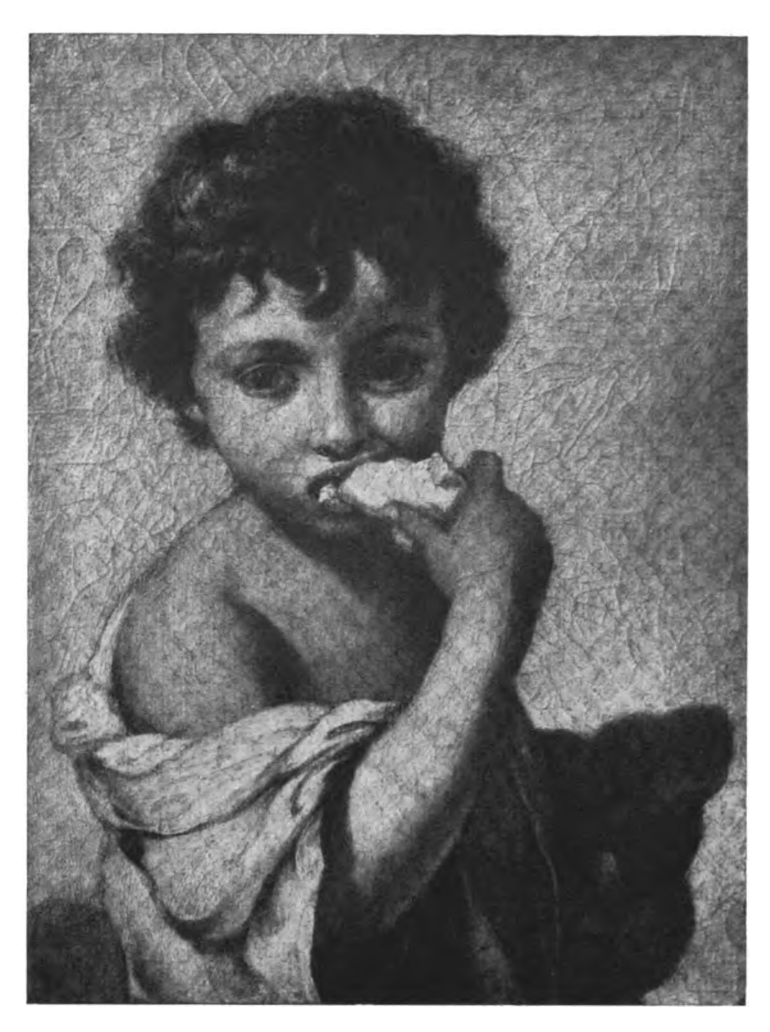
Diese Genrebilder sind heute nicht mehr jedermanns Geschmack, doch das damalige Sevilla wird die mit vollster Wirklichkeit gesättigten Gemälde begeistert aufgenommen haben. Und in der Tat wirkt auch jetzt noch auf das naive Publikum unmittelbar das tiefe Verständnis und die Liebe, mit der diese Kinder des Volkes gemalt sind [2].

---

[1]) Mor. Bonn: „Spaniens Niedergang während der Preisrevolution des 16. Jahrhunderts". Stuttgart 1896, S. 5.: „Im 17. Jahrhundert, da das Land stark verödete, mehrte sich ihre Zahl bedenklich, die Zunahme selbst läßt sich schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts, seit 1518 feststellen, weshalb man Arbeits- und Armenhäuser einrichtete. Indessen scheint diese Institution nicht viel genützt zu haben, sie zogen meist die elendeste Existenz im Interesse ihrer Unabhängigkeit vor, und manche spanische Bettlerin wollte lieber mit ihren Kindern vor Hunger verschmachten als dienen und sie selbst ein geringes Handwerk erlernen lassen"; vgl. auch: „Des Königreichs Spanien Land-, Staats- und Städtbeschreibung". Leipzig 1700, S. 60, und Ludw. Pfandl: „Spanische Kultur und Sitte". München 1924, S. 110. — Im „Lazarillo de Tormes" heißt es: „Wie viel solch stolzer Bettler mögen über die Erde zerstreut sein, die Gott vor Augen und seinen Namen im Munde haben" (Ausg. Hub. Rausse, S. 58, 59).

[2]) Interessant zu erfahren, wie Hegel in seiner „Ästhetik" diese Betteljungenbilder interpretiert: „Äußerlich genommen ist der Gegenstand auch hier aus der gemeinen Natur. Aber in dieser Armut und halben Nacktheit gerade leuchtet innen und außen nichts als die gänzliche Unbekümmertheit und Sorglosigkeit, wie sie ein Derwisch nicht besser haben kann, in dem vollen Gefühle ihrer Gesundheit und Lebenslust hervor. Diese Kummerlosigkeit um das Äußere und die innere Freiheit im Äußern ist es, welche der Begriff des Idealen erheischt"; vgl. Alfr. Baeumler: „Hegels Ästhetik". München 1922, S. 189.

Der *„Läusefänger“* im Louvre bezeichnet den Ausgangspunkt (vor 1650). Murillo hat hier einen zerlumpten spanischen Buben sich auf den Steinboden eines Kellers setzen lassen. Er hat das Kellerlicht studiert und will zeigen, wie bei einem Lichteinfalle, wenn dieser beschränkt ist, Schatten und Licht ohne Mitteltöne darzustellen sind. Der Kontrast von Hell und Dunkel ist hier groß; tiefschwarz ist der Schatten, das Licht aber, das durch das Fensterloch einflutet, hat einen warmen, gelben Ton, es legt sich auf die nackten Beine und die Brust des Knaben; die Figur selbst sitzt auf ihrem Schlagschatten. In dem Bilde der *„Trauben- und Melonenesser“* (Alte Pinakothek) will Murillo das Genießen von Früchten darstellen, wie ein Stilllebenmaler geht er vor; das Einzelne interessiert ihn mehr als das Ganze: wie die Melonenschnitte, das Messer beschaffen ist, die beiden Fliegen den süßen Saft einsaugen und wie zerlumpte Kleider, zerrissene Körbe sich malerisch ausnehmen. Die volle Weintraube läßt er in den Mund des Buben hineinfallen; der Schrägblick des Knaben ist zwar durchaus Augenblicksaufnahme, aber sein Gesicht ist doch leblos behandelt: die Muskeln arbeiten nicht. In den *„Pastetenessern“* (München) ist die Komposition mit Diagonalen durchsetzt, und wer die Dinge auf ihren naturalistischen Wert zu betrachten pflegt, wird hier an dem vortrefflich gemalten Brote im offnen Sack und an den Zwiebeln, Äpfeln, Zitronen und Blättern seine hellste Freude haben.



Murillo, Ausschnitt aus den „Würfelnden Knaben“

Die Vollendung bringt das Gemälde mit den „*Würfelnden Knaben*" (München). Ganz spät, um 1680, zur Zeit der Madonna Corsini, ist es anzusetzen (Abb.). Die Konzentration in den beiden am Boden kauernden Buben ist vollkommen; sie verstehen zu spielen, südländisch-naiv zu spielen, und der Gestus ihrer Hände ist höchst erregt (Abb.). Der kauende Bub lenkt die Aufmerksamkeit von den Spielenden ab, träumerisch starrt er in die Ferne, er scheint völlig zu vergessen, daß er ein Brot im Munde hat (Abb.). Die stoffliche Charakteristik ist vortrefflich: die saftig-pastosen Zitronen, die Quitten! Der farbige Vortrag ist ganz locker; wie er Hellbraun vor Dunkelbraun stellt und das warme Gelb des duftigen, vom Lichte aufgelösten Pfeilers ins Grau des Mittelgrundes überzuleiten versteht! Die Würfelspieler sind ein klassisches Beispiel für den duftigen, vaporosen Spätstil.
Murillo ist der Meister des Tons.

VII. GOYA

1746—1828

Auf Murillo ist lange Zeit kein großer Maler mehr gefolgt. Während sich im übrigen Europa das Rokoko laut entfaltete, war es in Spanien still geworden. Erst mit Goya meldete es sich wieder in Europa. Goya war keine frühfertige Persönlichkeit. Die ersten 30 Jahre seines Lebens scheinen wenig fruchtbar gewesen zu sein, jedenfalls wissen wir von dem jungen Goya nicht allzuviel. Dann aber leuchtete sein Stern auf, und seine Größe wurde rasch allenthalben anerkannt.

Goya ist der unmittelbare Zeitgenosse Canovas, Davids und des Goethe-Freundes Wilhelm Tischbein. Man erwartet darum ein Bekenntnis zur klassizistischen Weltanschauung. Klassizistische Elemente sind auch in seiner Kunst nachweisbar; indessen scheint sich der Meister nicht ohne weiteres einem geschichtlichen Schema einfügen zu lassen. Goya ist wie Greco seiner Zeit voraus geeilt, und seine Bedeutung liegt weniger in dem, was ihn mit dem 18. Jahrhundert allgemein verbindet, als in dem, was ihn davon trennt. Man hat ihn den „letzten der alten Meister und den ersten der modernen" genannt. Zu der Vergangenheit führte ihn seine grenzenlose Verehrung für Velázquez zurück, zugleich aber überschaute sein geniales Auge den künftigen Entwicklungsweg der europäischen Malerei. Er hat seinen Stil auf Velázquez aufgebaut; seltsam genug in einer Zeit, da das europäische Auge wieder anfing, die Form linear und plastisch zu sehen, und die Kunst sich von neuem auf die alten, geheiligten Grundlagen zu stellen suchte.

Goya hat im ganzen und großen eine rein malerische Anschauung entwickelt. Er hat sie sogar zur höchsten und vollendeten impressionistischen Höhe getrieben, so weit getrieben, daß ihm damals niemand in Europa folgen konnte. In seiner Größe steht er einsam da, er hat nicht seines gleichen in der Welt um 1800 gehabt. Den Impressionismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat er entscheidend vorbereitet und dadurch sich Frankreich und die anderen Länder verpflichtet. Goya gewann normative Bedeutung im 19. Jahrhundert überhaupt, und das gilt nicht nur für die Malerei, sondern auch für die Graphik. Manet zum Beispiel wäre ohne Goya nicht groß ge-



Goya, Maja und die Vermummten, Prado

worden, seine malerische und graphische Entwicklung ist durch ihn wesentlich bestimmt.

Er hat die Kunst nach allen Richtungen hin bereichert. Kein Spanier vor ihm hat solch eine optische Freude an der Buntheit und Mannigfaltigkeit des Lebens wie er. Der Stoffkreis der spanischen Kunst hat sich durch ihn wie mit einem Schlage schier ins Unermeßliche erweitert, und mit aller Gewalt hat er die engen Fesseln der spanischen Vergangenheit gesprengt. Das einfache Dasein hat ihn wohl weniger als die Handlung, die Spannung interessiert, und seine Liebe zum Menschentum, auch wenn er das ganze damalige Madrid gemalt hat, war sicherlich nicht übertrieben groß. Er war ein Sohn der Aufklärungszeit, und darum bestimmten ethische Erwägungen vielfach den Inhalt seiner Kunst. Er hat uns seine Meinung über die Schwächen, Vorurteile und Eitelkeiten der menschlichen Natur nicht vorenthalten. Er grübelte nach, aber ohne sich Theorieen zu bilden, er war ein ganz unsystematischer Kopf. Gab er sich Rechenschaft über die Welt, so wurde er ernst, ja finster; der Pessimismus des tauben Meisters muß zeitweise etwas Dämonisches gehabt haben.

1. DIE TEPPICHENTWÜRFE

Die 45 Teppichentwürfe sind die ersten größeren und zusammenhängenden Arbeiten. Früher hatte man sie „Kartons" genannt, doch ist der Ausdruck völlig irreführend; denn es handelt sich um in Öl auf Leinwand gemalte Vorlagen für die Fabrik von Santa Barbara in Madrid[1]). An Wert sind sie ungleich, und es wäre gelegentlich einmal zu prüfen, inwieweit sich Goya von der technischen und kaufmännischen Leitung hat hineinreden lassen; sicherlich mußte er auf den Vervielfältigungsprozeß Rücksicht nehmen. Der Stil der zuerst angefertigten Stücke aus dem Jahre 1776 und der zuletzt 1791 entstandenen zeigt seine Entwicklung. Die Palette lichtet sich auf, die Klarheit

---

[1]) Vgl. G. Cruzada Villaamil: „Los Tapices de Goya". Madrid 1870, S. 148; A. de Beruete y Moret: „Goya". Madrid 1919 (3 Bände); Aug. L. Mayer: „Francisco de Goya". München 1923.

der Anschauung steigert sich, das Willkürliche in der Füllung der Fläche wird allmählich aufgegeben. Ganz ungewöhnlich ist der sachliche Gehalt. Noch nie war ein Spanier so verschwenderisch in der Wiedergabe des Genremäßigen. Es gibt zu denken, daß gerade er in seiner Eigenschaft als Hofmaler — 1786 war er dazu ernannt worden — einen so vollen Griff in das einfache Volksleben tat. Da sieht man den blinden Straßensänger, die Holzfäller und Zollwächter, die Obsthändlerin, die Wäscherinnen und Wasserträgerinnen. Auch das Spiel des Kindes wie das der Erwachsenen wird vorgeführt, und der moderne Betrachter wird sicherlich mit Befriedigung feststellen, daß man damals schon Blindekuh spielte, auf Stelzen lief, lustig sich schaukelte, sogar den Hampelmann kannte und den Drachen in die Lüfte steigen ließ.



Goya, Der Hampelmann, Prado

Die Landschaft interessierte ihn als Spanier nicht allzusehr, nur der Baum spielt eine Rolle in seinen Kompositionen. Bald malt er das raschelnde, flirrende Laub („Tanz bei S. Antonio de la Florida"), bald weiß er, geistvoll und ungemein lebendig die Bewegung einer Menschengruppe in den Zweigen und Blättern ausklingen zu lassen („Streit bei der neuen Schenke"), oder aber der Baumschlag wird als breiter, dekorativer Fleck verwendet, daß kräftige, dunkle Gegenakzente zustandekommen: so in dem Teppichentwurfe der *„Maja und die Vermummten"* (Abb.), wo zugleich die Silhouetten der Bäume eine merkwürdig drohende Haltung einnehmen; sie sollen auf das Ereignis des Vordergrundes mit der Maja vorbereiten, um die sich die Vermummten gruppieren; die herausblitzenden Augen lassen schlimme Dinge ahnen; man kann eigentlich nur von einem Vordergrunde und einem flächigen, flachen Baumgrunde sprechen. Zwei Jahre später, 1779, hat er dann, um auf eine andere Szene überzugehen, die *„Wäscherinnen"* gemalt. Auch dort darf man von dem Motiv des Baumschlages ausgehen; die Silhouette der Bäume fließt prachtvoll in die des Ufers über, schließt sich in der Tiefe mit der Silhouette des anderen Ufers zusammen, und der Vordergrundbaum treibt seine Zweige bildeinwärts. Schräg sind auch die Figuren angeordnet.

Die Horizontale des Seils aber, auf dem die weißen Linnen hängen, bringt Beruhigung ins Bild. Charakteristisch, daß noch im Sinne des Rokoko die berufliche Tätigkeit von der heiteren Seite her gefaßt ist. — Der Baum in dem Bilde mit dem *„Winter“* von 1787 erzeugt deutlich eine Bewegung raumeinwärts, und als Gegenrichtung antwortet dann die heranschreitende Gruppe. Trostlos traurig mutet der Baum in der Teppichvorlage mit den *„Armen an der Quelle“* an.
Sehr konzentriert ist die Komposition in dem *„Herbst“* gehalten (1786); wie sich da die Hände um die schwarze Traube straffen! Höchst eindrucksvoll kommt das balancierende Stehen der Mädchen mit dem Topf auf dem Kopfe in den *„Wasserträgerinnen“* zum Ausdruck: einfach ist hier die Mauerfläche, als zarteste Folie behandelt, und der Bub, so isoliert er auch dasteht, ist von der Dreiergruppe nicht zu lösen.
Zu den spätesten Bildern gehören die Szenen mit dem *„Hampelmann“* (Abb.) und dem *„Blindekuhspiel“* von 1791. Beide ganz ähnlich komponiert, weisen sie bereits einen Stil bewußter Klärung auf, indem die Einzelfigur mehr als solche wirkt und das Schärfen des Umrisses wieder einsetzt. Wie in der Szene mit dem „Hampelmann“ das Rechteck des gelben Tuches als geometrische Form fühlbar gemacht wird! Das Thema des Blindekuhspiels, bekannt durch Pater, Chodowiecki und Wilkie[1]), ist mehr reliefmäßig gegeben; jede der neun Figuren ist optisch schon selbständiger geworden, und die Rückkehr zu einer mehr sachlichen Bildauffassung kann als vollzogen gelten. Wenn allerdings der Randbaum sich allein ohne einen Partner auf der andren Seite zeigt und er nichts Stabiles, nur Labiles an sich hat, sogar ausbiegt, um das Zurückweichen der Knieenden in sich aufzunehmen, so ist damit nichts Anderes gesagt, als daß noch eine Konzession an den Geschmack des verklungenen Rokoko gemacht wurde.
Abschließend möchten wir dieses Spätbild aus den Teppichentwürfen mit dem *„Reiseunfall“* von 1787 vergleichen. Hier ist der Stil noch ganz Rokoko und der Vorgang an sich ist seines Ernstes völlig entkleidet. Das niedliche Dämchen läßt zwar ihre Tränen ins Spitzentüchlein fließen, aber man glaubt ihrem Schmerze nicht, und die vom Esel Gestürzte spielt durchaus die Rolle einer Komödiantin. Mit welch einer Zartheit sind die überschlanken, übergroßen, sich so merkwürdig überschneidenden Bäume dem Malgrund aufgepudert! Man denkt an Watteaus Bäume in den „Gärten von St. Cloud“ (Prado).

---

[1]) Vgl. M. v. Boehn: „Die Mode 1790—1817“. München 1908, S. 35, und Jean-Franç. Bosio: „Le bon Genre“. Paris 1800, Blatt 15 und 66 (dazu H. Beraldi: „Les Graveurs du XIXe siècle“. Paris 1885, Bd. I, S. 167).


Goya, Flucht nach Ägypten (H. 227)

2. DIE FRÜHEN RADIERUNGEN

Die Anfänge der Radierungen bei Goya gehen wahrscheinlich ebenso weit zurück wie die der Teppichvorlagen, vielleicht ist sein frühestes Blatt mit der „Flucht nach Ägypten“ noch vor 1776 anzusetzen. Sehr bezeichnend, das malerische Gefühl Goyas verlangte nach der Radiernadel. Mit ihrer Hilfe glaubte er den Reichtum und die Feinheiten der Töne wiedergeben zu können, und nachdem er ihren Wert einmal erprobt, hat er sie sein Leben lang nicht mehr aus der Hand gelegt. Der Graphiker Goya steht dem Maler Goya sicherlich nicht nach; seine großen Radierzyklen sind vielleicht noch bedeutender als alles, was sein Pinsel geschaffen hat, man braucht nur an die unübertroffene Macht ihrer Erfindung zu denken. Doch soll die Rangfrage an dieser Stelle nicht zum Gegenstande einer Untersuchung gemacht werden.
Goya konnte sich bei seinen Anfängen nicht auf die Graphik seines Landes beziehen. Spanien hatte so gut wie nichts für die Entstehung und Entwicklung der vervielfältigenden Künste geleistet, und es ist noch immer unsere Meinung, daß in der Hauptsache wenigstens nur als darstellungswürdig galt, was auf dem Altare selbst seinen Platz hatte oder irgendwie zu ihm in einer sakralen Beziehung stand.
Die ersten Blätter sind Reproduktionen nach den Meisterwerken der spanischen Malerei. Mit wem hätte er da besser beginnen können als mit Velázquez, der nun einmal das größte malerische Genie ist, das Spanien überhaupt hervorgebracht hat? Eine Auseinandersetzung mit Velázquez schien ihm unerläßlich, bevor er überhaupt an eine eigene Arbeit gehen konnte.
Wo aber sollte er die Technik der Radierung, das rein Handwerkliche kennen lernen, wo die Vorbilder finden, die ihm zeigten, was alles mit der Nadel erreicht werden könnte? Tiepolo, der große Radierer, ist irgendwie sein Lehrer gewesen, wenn er auch gar nicht in seine Werkstatt eingetreten ist; an ein unmittelbares Schülerverhältnis ist natürlich nicht zu denken, aber er hat doch von ihm am meisten angenommen. Tiepolo war seit 1762 in Madrid am königlichen Hofe beschäftigt, und in der Reichshauptstadt ist er a. 1770 gestorben. Es sieht so aus, als ob Goya die Wirkung des Velázquez mit der



Goya, Der Hl. Franziskus von Paula

Tiepolos habe verbinden wollen. Auf alle Fälle hat er Tiepolos 23 Blätter der „Scherzi di fantasia“ und auch die 10 Blätter der „Vari Capricci“ genau studiert, die in erster Ausgabe 1749, 1785 zum zweitenmal nach dem Tode des großen Meisters erschienen sind, besorgt vom ältesten Sohne Giovan Domenico, dessen „Idee pittoresche sopra la Fugga in Egitto“ in 24 Blättern 1750—52 entstanden, 1753 veröffentlicht worden waren. Die ersten Radierungen sind unbeholfen, die Gegensätze von Licht und Schatten, von Hell und Dunkel sind hart. Dann verfeinert sich die Zeichnung, und man ist erstaunt zu sehen, wie bald er sich an eine so ungemein schwierige Aufgabe, die „Meninas“ des Velázquez zu vervielfältigen, herangewagt hat. Einige Blätter wollen wir besprechen.

Die *„Flucht nach Ägypten“*, mit zwei stehenden und zwei sitzenden Figuren in einer nur leicht angedeuteten Landschaft (Abb.). Das Blatt erweist sich durchaus als die Arbeit eines Anfängers, der die Technik noch nicht beherrscht. Die Ätzung ist zu derb, die Einzelform und das Licht sind noch mangelhaft wiedergegeben, das Gefühl für das Volumen des Körpers fehlt. Die Schatten werden durch Kreuzschraffierungen oder durch parallele Schräglinien entwickelt[1]).

---

[1]) Vgl. Val. v. Loga: „Goyas seltene Radierungen und Lithographien“. Berlin 1897, Taf. I. 1, und von demselben Autor: „Francisco de Goya“, in: „Meister der Graphik“, Bd. IV, Taf. 2.

Läßt sich nun hier eine unmittelbare Abhängigkeit von Tiepolo, so sehr auch die Technik verwandt ist, kaum nachweisen, so liegt sie offenkundig unserer Meinung nach in Goyas Blatte: *„Der Heilige Franziskus von Paula“* vor (Abb.), und zwar hat Tiepolos Radierung „Joseph mit dem Christkinde auf dem Arme“ als formale Vorlage gedient[1]) (Abb.). Die beiden Blätter sehen sich zum Verwechseln ähnlich: bei Goya zeigt sich fast dasselbe Rieseln von zuckenden, flimmernden Strichen über die Fläche hin; auch die große Linie fehlt, die plastische Form ist nicht stark betont, und der Umriß bewußt umgangen; wo dieser aber einmal vorkommt, da erscheint er in zartester Dünne und Feinheit. Durchaus Tiepolo verwandt ist ferner die Art, wie die Flut des Gekritzels über die Stellen hinweggeht, wo der Klassizist die reine Linie unbedingt gebracht hätte. Der Typus des alten, kleinäugigen, krummnasigen und langbärtigen Heiligen ist ziemlich wörtlich übernommen. Man spürt, wie der junge Goya mit der Form noch ringt, während bei Tiepolo ein höchst ausgereifter, geistreicher Stil, gesättigt mit lebendigstem, italienischem Temperamente, vorliegt. Das Blatt des „heiligen Franziskus von Paula“ wird wohl auf 1778, ans Ende dieses Jahres, zu datieren sein, also gleichzeitig mit dem *„Reiterbildnis der Isabella von Bourbon“* nach Velázquez (Abb.). Die Technik ist im Prinzip dieselbe.



Tiepolo, Josef mit dem Christkind (Originalgröße, De Vesme 2)

Wunderschön ist das Blatt mit dem *„Heiligen Isidor im Gebet“*. Es ist bereits konsequenter auf Licht hin gearbeitet, der Schatten ist kräftiger, ein-

---

[1]) Es handelt sich nicht um Bl. 24 der „Scherzi di fantasia“, sondern um eine Einzelradierung; die Nummer 24 findet sich erst auf dem zweiten Etat; vgl. Alex. De-Vesme: „Le peintre-graveur italien“. Milan 1906, S. 382, 385, dazu 430, 435.



Goya, Reiterbildnis der Isabella von Bourbon

heitlicher geworden und aufgehellt durch die Reflexe, die bereits einen sehr hellen Ton angenommen haben.

Man würde wohl kaum glauben, die Radierung *„Philipps IV. zu Pferd“* sei gleichzeitig mit „Aesop“ und „Sebastián de Morra“, wenn nicht das Datum 1778 beigefügt wäre, so verschieden scheint der Stil beim ersten Anblicke zu sein. Doch täusche man sich nicht, das Blatt mit dem Reiterbildnisse ist leer an Formen, und die Striche, so fein, eng und dünn sie erscheinen, sind mühselig und ängstlich geführt. Die Figur steht freier und größer in der Bildfläche als in dem Gemälde des Velázquez; doch nimmt andrerseits der Graphiker für sich das Recht in Anspruch, Änderungen im Sinne der Vereinfachung zu treffen. Das Motiv der einseitig rahmenden Bäume und Sträucher, die bis oben an die Bildecke hinaufreichen, ist weggelassen. Man beachte, um von einer Kleinigkeit zu sprechen, wie Goya das Ohr des Königs freigelegt, die Locke, die deckend war, zur Seite geschoben hat!

Auch in dem *„Aesop“* hat er das Verhältnis zwischen Raum und Füllung ge-

ändert, aus dem mehr schmalen Formate des Velázquez ein Breitformat gemacht und den Raum nach unten erweitert. Er hat auf die Farbe verzichtet und nicht die Tonstufen, die Valeurs, aus dem Gemälde herausgeholt: der lange Rock des Philosophen wirkt nicht farbig. Minuziös ist die Strichführung im Gesichte, vom linken Ohre des Aesop und von der linken Hand ist mehr sichtbar, und sorgfältig sind die Fingernägel, fein-linear, gezeichnet.
Mit der stellenweise punktierenden Technik arbeitet Goya auch in dem Blatte mit dem Zwerg *„Sebastián de Morra"*. Hier ist der farbige Charakter viel stärker als beim „Aesop". Der Stil des klassisch gewordenen Velázquez war dem jungen Goya zu breit und malerisch, Goya betont nun mehr das Einzelne, und er meinte auch, bei der Wiedergabe der geballten, in den Schoß gestemmten Fäuste nicht ohne Hinzufügung der Daumen und Gelenkansätze auskommen zu können. Im Gemälde kann man die Knöpfe des grünen Rokkes einzeln nicht mehr zählen, in der Radierung ist es möglich. Die Verkürzung der Beinstummel und der entgegengestemmten braunen Filzsohlen wirkt nicht so heftig, und der schwere, engstirnige Schädel hat seinen unheimlichen, sinistren Sinn verloren. Den geistigen Gehalt des Kopfes hat Goya hier wie in allen anderen Blättern, die er nach Velázquez radiert hat, nur schwach getroffen.
Noch farbiger als Sebastián de Morra wirkt der *„Pförtner Ochoa"*, den man früher mit dem Alcalde Ronquillo identifiziert hat. Jetzt nähert sich Goya mehr der Wirkung des Malers. Die Farbe der Strümpfe empfindet man als warmes Schwarz, und man wird auch gezwungen, im Schatten die Töne zu unterscheiden. Die Strichführung des Hintergrundes ist völlig von der im Mantel verschieden, und zwischen Wand und Boden wird der Gegensatz durch den Wechsel in der Richtung der Lagen gewonnen. Es ist wohl die späteste Radierung in der Reihe, die wir soeben erörtert haben.

DIE MENINAS

Was sonst noch zu dieser Gruppe der Nachradierungen gehört, dürfen wir hier übergehen. Goya ist reifer geworden, und es lockt ihn jetzt, ein so schwieriges Problem zu lösen, des Velázquez „Meninas" zu reproduzieren (Abb.). Selbst Goya hat den räumlichen Gesamteindruck nicht wiedergeben können. Er bleibt dem Bilde vieles schuldig, was wir ernstlich vermissen, und gerade seine Darstellung zeigt die Grenzen der Graphik gegenüber der Malerei, beweist die unumschränkte Überlegenheit des Pinsels gegenüber der Nadel. Und doch als Ätzung an sich ist das Blatt eine erstaunliche Leistung. Goya kopiert den Velázquez, doch formt er neu und baut um. In erster Linie fällt die Umstellung der Tonwerte auf. Ganze Komplexe verschiedenartiger For-



Goya, Las Meninas, nach Velázquez (H. 255)

men werden zu größeren Massen einheitlich zusammengestrichen, und die Gegenstände des Velázquezschen Gemäldes, an sich schon verschwommen genug, erscheinen in der Radierung noch verschwommener. Die ganze rückwärtige Wand, die sich verkürzende Seite mit den Balkonfenstern und Läden und auch die Decke sind viel einfacher im Tone; die Tür hinter der Figur des malenden Velázquez ist vollkommen unterschlagen, kaum wahrnehmbar sind die schwarzen Rahmen der vielen Ölgemälde und die des Spiegels und der Tür, und die Knöpfe an der Stuckdecke charakterisieren sich nur durch einen leichten schwarzen Ton. Bei Goya sind die Proportionen der Figuren weniger schlank als bei Velázquez, die Körper sind gedrungener; nur die Köpfe sind durchgängig länger, selbst die des Königpaares im Spiegel, der merkwürdig nahe erscheint. Bei der Infantin reicht die Krinoline bis auf den Fußboden herab, und den Schlagschatten hat Goya nicht aufgenommen. Das vollkommene Verneinen der formbegrenzenden Außensilhouette wird man wohl am besten bei dem Felle des Hundes an der Brust, die im Schatten

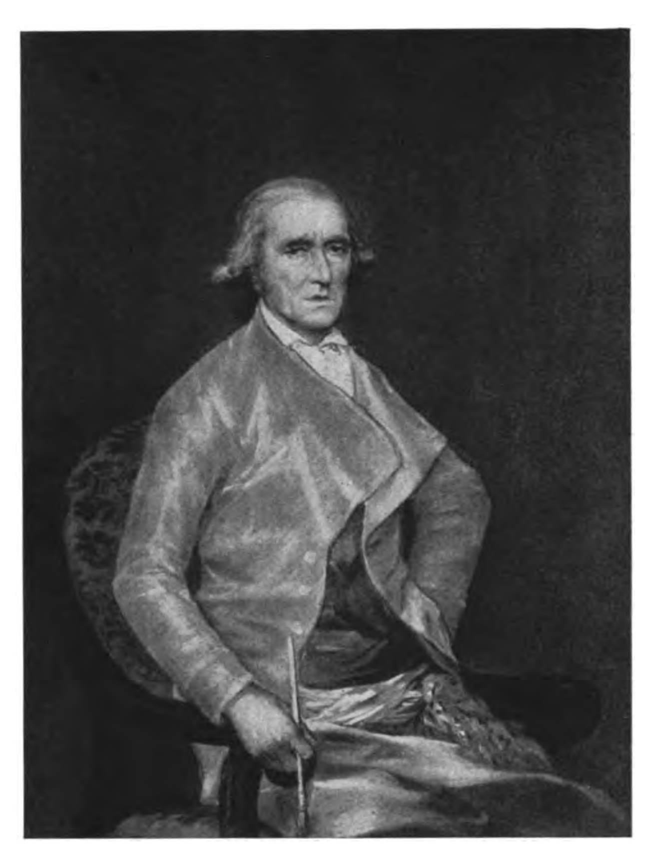
liegt, wahrnehmen. Physiognomisch hat Goya verallgemeinert, das Profil der knieenden Hofdame wirkt fast banal, und die feine Bewegung der stehenden Gräfin hat durch die Wiedergabe sehr gelitten.

3. DIE KLASSIZISTISCHEN ELEMENTE

Man sträubt sich, bei Goya von Klassizismus zu sprechen. Klassizismus heißt Rückkehr zur Linie und zu einer rein sachlichen Bilderscheinung, bedeutet Wiedererwachen des Linear-Tektonischen und Abkehr vom Malerischen (Wölfflin). Es handelt sich um den Prozeß einer europäischen Kunsterneuerung, eines Neuanfangs um 1800, dem Zeitpunkte, in dem sich die neue Formanschauung in Europa geklärt hatte. Indessen Klassizismus setzt Klassik voraus, und die neue Linie kann nur als die Wiedererweckung der alten, die schon einmal dagewesen, empfunden werden. Nun hat es in Spanien eine klassische Kunst, das heißt reine Renaissance nicht gegeben, noch viel weniger als in irgend einem Kunstlande des Nordens. Wo es sonst an Bahnbrechern innerhalb einer bestimmten geschichtlichen Periode fehlte, pflegte meistens die Sehnsucht nach dem Ideal sich einzustellen. Man hätte also erwartet, daß den spanischen Künstlern in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Raffael, Michelangelo oder die klassische Antike als Ideal vorgeschwebt hätte. Aber es war ja von jeher eine Eigentümlichkeit der spanischen Phantasie, daß sie eigentlich das Große nicht in der Ferne suchte. Gering war schon der Einfluß Raffaels und Michelangelos auf die reinen Spanier im 16. Jahrhundert gewesen, und im ganzen ablehnend verhielt sich Velázquez den Italienern gegenüber. Und auch Goya wurde, als er 1770 auf römischem Boden stand, dort nicht heimisch und hielt es nicht lange aus. Es kam ihm gar nicht in den Sinn, Italien in Sprache und Kultur wissenschaftlich kennen lernen zu wollen; er studierte nicht wie Winckelmann und Mengs die Antike und Renaissance, hatte keine Neigung für Theorie, Kunstregeln und gelehrte Bilder und machte auch nicht nach griechischen Vasen Umrißstiche, wie es ein Wilhelm Tischbein seiner Zeit voller Begeisterung getan hatte. Die Antike galt ihm nicht als die maß- und formgebende Macht, galt ihm nicht als Ideal höheren Lebens; er „suchte nicht mit der Seele das Land der Griechen". Goya ging nach Italien, Auge und Phantasie zu bilden, die eigene Stimme zu hören und sich zur eigenen Höhe durchzuringen; das Antike blieb ihm ganz verhüllt[1]). Der Inhalt des Geschehenden,

---

[1]) Das ist auch die Meinung von Jul. v. Schlosser; vgl. seine feinsinnige Einleitung zu Goya, in: „Bibliothek der Kunstgeschichte", Band 26, S. 5.

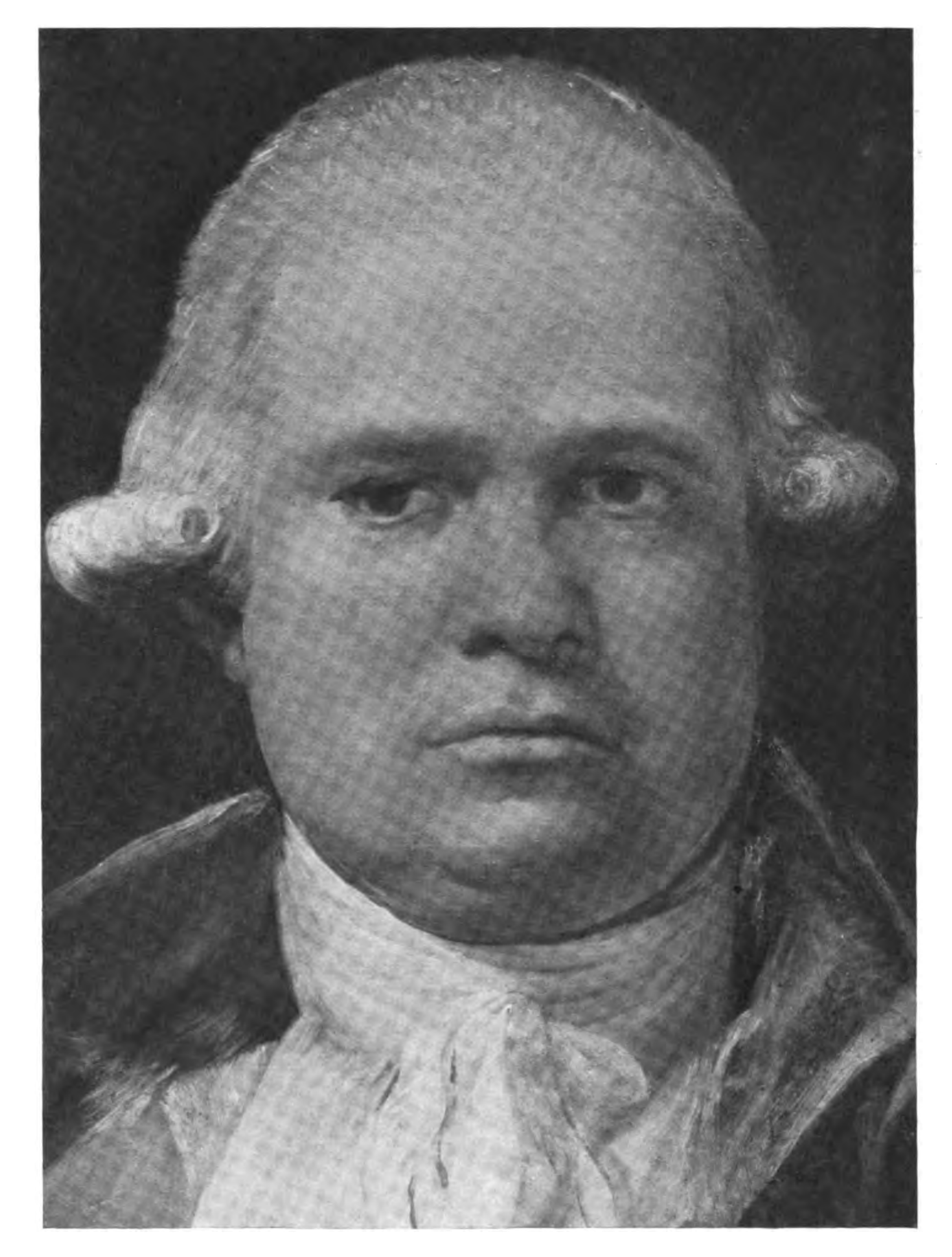


Goya, Franc. Bayeu, Prado

der Wogenschlag des wirklichen Lebens fesselte ihn über alles. Man möchte glauben, Goya würde den Ratschlag Bouchers gebilligt haben, den dieser dem nach Rom reisenden Fragonard gegeben: „Mein lieber Frago, du wirst jetzt in Italien die Werke Raffaels und Michelangelos sehen; im Vertrauen aber und als Freund kann ich dir nur das eine sagen: nimmst du diese Leute auch nur einen Augenblick ernst, dann hat dich der Teufel geholt".

Goya konnte nicht zum reinen Stile des 16. Jahrhunderts zurückkehren, selbst wenn er gewollt hätte. Der Einfluß Raffaels und Michelangelos ist überhaupt nicht bei ihm nachweisbar, und er blieb alles in allem genommen der besonderen Begabung seines Volkes für das rein Malerische treu. So stark war diese Herrschaft des Malerischen in Spanien, daß selbst ein Mann wie Mengs, nachdem er das klassizistische Programm in seinem „Parnaß" bereits gegeben hatte, unter dem Einflusse der spanischen Kunst die seinige in eine nicht unwesentliche Wendung ins Barocke zurückführte.

Viel Klassizistisches wird man nach diesen Darlegungen bei Goya kaum erwarten dürfen. Allein, trotzdem die individuelle spanische Note bei ihm stärker als bei jedem anderen ausgeprägt ist, trotz aller gewiß genialen Begabung hat auch er den Zusammenhang mit dem Zeitideal nicht ganz verleugnen können: Goya hat dem Klassizismus einige Konzessionen gemacht. Auch bei ihm ist eine Umstellung seines Verhältnisses zum Sichtbaren erfolgt, und wenn er auch den Klassizismus nur mehr aus einer gewissen Entfernung mitmachte (das taten auch andere, z. B. Chodowiecki und Delacroix), so ist er bis zu einem gewissen Grade Klassizist geworden; allerdings barocker Klassizist, da die rein malerischen Elemente stark und lebendig in ihm geblieben



Goya, Tomás Pérez Estala, Hamburg, Kunsthalle (Ausschnitt)

sind. Wenn es nun eine Eigentümlichkeit des Klassizismus überhaupt ist, widerstrebende Elemente zu kombinieren[1]), so ist diese Verbindung bei unserem Spanier besonders eigenartig. Es findet bei ihm eine Kreuzung des linear konzipierten Bildes mit der malerischen, flächigen Art der Modellierung statt; anders ausgedrückt, die flächenhaften Bindungen sind oftmals da, aber sie werden durchsetzt von ganz unvermittelten Beziehungen tiefenhafter Art. Das Lineare und Malerische besteht bei ihm nicht nur in zeitlich verschiedenen Werken nebeneinander, sondern in demselben Bilde zugleich.
Doch suchen wir, an einer Reihe von Beispielen die besondere Art des goyesken Klassizismus kennen zu lernen.
Voran stehe die Betrachtung von Bildnissen: zunächst eines der charakteristischsten, das des *D. Francisco Bayeu* (1796), der Hofmaler und der Schwager Goyas war (Abb.). Auch wenn wir es nicht wissen und literarisch nicht belegen können, müssen wir annehmen, daß dieses Porträt wenigstens eine Vorstellung in Madrid von dem gegeben, was damals für neuklassische Kunst galt. Die Forderung nach Sachlichkeit und Schlichtheit, nach Ernst und Strenge ist hier erhoben, die Verbürgerlichung des Porträts setzt in einem ganz neuen Sinn ein. Das Individuelle, Geistige, das Ethos dominiert, das heißt, die Ausgeglichenheit des Charakters aus den Grundeigenschaften der Persönlichkeit heraus ist hier entwickelt. Kein „transitorischer Ausdruck" mehr, vor dem Diderot, einer der Führer der Aufklärung, nachdrücklich gewarnt hatte[2]). Das Bleibende dieses Charakters ist festgehalten. Bayeu sitzt aufrecht im niedrigen Lehnstuhle, still und ernst, er hat den langen Pinsel senkrecht zwischen die Finger der Hand gelegt. Ruhig ist die Stellung der Augen und bestimmt der Blick mit dem mißmutigen und verbissenen Ausdruck. Goya sucht also den Charakter wiederzugeben, nicht das Ungefähr einer einmaligen psychischen Diagnose.
Ganz grau ist die Farbe gehalten; die verschiedenen Grau klingen zu einer wohligen Harmonie zusammen: es ist eine Symphonie in Grau. Darin liegt nun weiterhin der Unterschied zu der vergangenen Generation, daß die Farbe sich auf ihre gegenständliche Basis stützt, auch wenn sie sich wiederholt, und wenn auch Goya hier nicht die reine klassizistische Linie bringt, muß man doch wohl zugestehen, der Kontur ist da. Freilich, er ist nicht gleichmäßig geführt, er verdickt und verdünnt sich, und es darf nicht übersehen werden, Goya verbindet die Konturzeichnung mit einer zarten, malerischen Innenmodellierung. In diesem Punkte hat er sich noch nicht von den Fesseln

[1]) Anschaulich hat Hans Kiener das Wesen der klassizistischen Form im 19. Jahrhundert in der Wölfflin-Festschrift geschildert.
[2]) Vgl. Denis Diderot: „Essai sur la Peinture. Oeuvres complètes". Paris 1876, Bd. X, S. 505.

der Rokokoüberlieferung freigemacht, es liegt eine Vermischung von verschiedenen Stilelementen vor.
Wie sehr hier Goya die Vergangenheit auf eigene Weise zu überwinden strebte, lehrt eine Vergleichung mit den etwa



Goya, Die nackte Maja, Prado

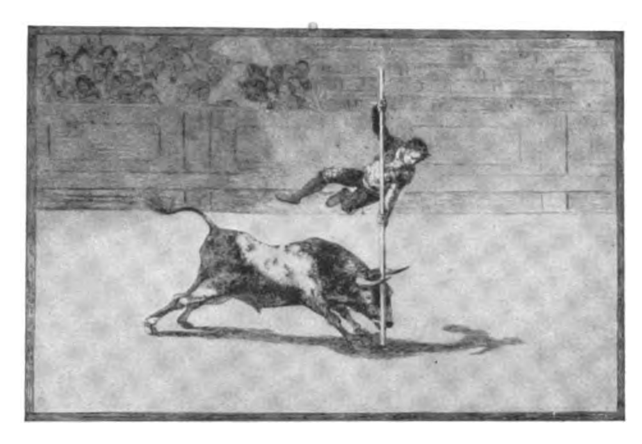
10 Jahre zuvor entstandenen Bildnissen des Herzogs und der Herzogin von Osuna, wo das Rokoko noch auf seiner vollen Siegeshöhe steht. An der Folie dieser Porträts abgehoben, wirkt „Bayeu" in der Tat schon klassizistisch, und klassizistisch mutet auch das Porträt der *„Gattin Goyas"* an (Prado). Goya liebt jetzt nicht mehr das irgendwie Bewegte, sondern nur noch das Gerade und Aufrechte, und auf die Wiedergabe des Charakters kommt es ihm wesentlich an; das Streben nach Natürlichkeit ist hier auffällig. Die Vertikale herrscht vor, der eine Arm ist fast im rechten Winkel gebrochen, er nimmt Bezug zum unteren Bildrande, und im Gesichte bekommt die Einzelform wieder mehr ihre lineare und tektonische Selbständigkeit.
Das gilt in vollstem Maße auch von *Tomás Pérez Estala,* dem Teppichfabrikanten in Segovia (Hamburg, Kunsthalle). Das Wichtigste ist der Bau des Kopfes (Abb.). Ein neues Gefühl für das Struktive verrät sich, rein frontal und unverkürzt ist er gehalten, es akzentuieren sich die Horizontal- und Vertikallinien, und die gepuderten Haarrollen stehen in der Richtung der Augenachse. Die Einzelformen, Auge, Nase, Mund, sprechen wieder für sich und sind in den Dienst der Charakteristik gestellt. Die Formen des dicken, fettüberwucherten Gesichtes drücken durchaus das Individuelle aus. Man fühlt die Zurückhaltung dieses Mannes, sie ist größer als seine Leidenschaftlichkeit; das ist echt spanisch empfunden.
Um die Wende des Jahrhunderts war Goya in seiner Malerei am meisten klassizistisch eingestellt. 1799 entstand das *„Reiterbildnis der Königin Maria Luise von Spanien"* (Prado). Wir erleben das merkwürdige Schauspiel, daß Goya hier einmal völlig aus seinem spanischen Stolze herausgeht und sich nicht gescheut hat, eine Anleihe bei Lionardo zu machen. Goya hat Lionardos Modell zum Reiterdenkmale des Francesco Sforza in Mailand benutzt, er muß irgend eine Nachzeichnung, vermutlich in Italien selbst, in Mailand, ge-

sehen haben. Jedenfalls hat er Lionardos Schema für das in reiner Breitansicht reliefmäßig sich entwickelnde, schreitende Pferd kopiert, schreitend in der Art, daß die diagonal entgegengesetzten Beine gleichzeitig gehoben werden. Wichtig auch, wie Goya die Landschaft — es ist die Gegend von Escorial, wo das Bildnis gemalt wurde, — horizontal, tektonisch empfunden hat. Viel schräger hatte seinerzeit Velázquez dieselben Hänge gesehen.

Bei der *„Herzogin von Alba"* von 1795 ist man wohl berechtigt, von der tastbar begrenzten Einzelfigur zu sprechen. Die Silhouette entwickelt sich hier einfach, groß und still. Stark, fast energisch betont ist die Vertikale, die Mittelachse der Figur fällt nahezu zusammen mit der Mittelachse des Bildes — die Schleife auf der Brust ist soviel nach rechts geschoben wie der Kopf nach links —, und als entschiedene Gegenrichtung wirkt die horizontal sich ausbreitende Hügellandschaft. Die Figur steht in einem ganz neuen Verhältnisse zum Raum. Die Haltung ist majestätisch, und wieviel spanische Würde liegt in der kurzen, knappen Gebärde der energisch erhobenen Hand! Der Kopf ist wiederum mehr auf seine Einzelformen hin behandelt; die Augen sind zwar sprechend, aber doch ruhig und geradeaus gerichtet, die Intensität des barocken Blickes ist überwunden.

Das Porträt der Herzogin scheint Goya mit besonderem Interesse gemalt zu haben. Wenn man einer alten Tradition Glauben schenken darf, hat die hohe Gönnerin ihm auch als Modell für das berühmte Bild der *„Liegenden Maja"* gedient (Prado, um 1800). Jedenfalls ist die Ähnlichkeit auffallend (Abb.). Die nackte Maja stellt die spanisch-klassizistische Redaktion des Themas der liegenden Venus dar, sie muß als einschneidende Neuerung angesehen werden. Dieses schlanke Körperchen ist deutlich im Umriß gegeben, der Linearismus ist festgehalten, die Teilglieder sind selbständig und klar durchgeführt; die Figur hat Goya als architektonisches Gewächs interessant gemacht. Daß die Maja schräg zur Bildfläche und Bildachse gelegt ist, wäre zunächst allerdings im barocken Sinne zu interpretieren; allein es kommt kein echter, tiefenhafter Rhythmus von vorn nach hinten zustande. Dazu gehörte ein viel stärkerer Grad der Verkürzung, eine wesentlich andere Verteilung und Wirkung von Licht- und Schattenmassen. Daß in dem Bilde auch malerische Werte mit aufgenommen sind, will angesichts der Tatsache des Neuen nicht allzuviel bedeuten.

Anders liegt der Fall bei der *„Bekleideten Maja"* (Prado). Der nackte Körper ist immer plastisch-linearer als der bekleidete, und so läßt sich hier sagen, daß durch die Hinzufügung des Kostüms viel an der objektiven Klarheit und Schönheit des Konturs verlorengegangen ist. Das Bild zieht in der Tat seine Hauptkräfte aus dem so gewonnenen, mehr malerischen Stile. Die Figur liegt



Goya, Leichtsinn und Waghalsigkeit des Juanito Apiñani im Zirkus von Madrid

knapper im Raume, der Ellenbogen reicht bis an den oberen Bildrand hinauf, und die Gesichtszüge haben eine leichte Änderung erfahren.

Ohne hier die Weiterentwicklung des Porträts geben zu wollen, sei nur soviel bemerkt: Goya bleibt in seiner geistigen Auffassung und Analyse des Menschen durchaus auf dem klassizistischen Standpunkte stehen. Das gilt selbstverständlich nicht nur für die gemalten, sondern auch für die radierten und lithographierten Bildnisse. Es ist für ihn zur Notwendigkeit geworden, nur noch das Individuum statt des Typus, das Ethos, das heißt den „Charakter im Zusammenhang mit der Sitte und dem Sittlichen" (Hermann Cohen), statt des Pathos darzustellen. Eine Wertung ist jeweils von Fall zu Fall nötig. Unter den vier großen Radierzyklen bietet die „Tauromachie" Gelegenheit, Goyas Hinneigung zum Klassizismus kennen zu lernen. Zwar macht das Klassizistische darin nicht das Wesentliche aus, aber es kommt doch vor und findet sich oftmals ganz unvermittelt neben solchen Szenen, wo sich neue Quellen malerischer Reichtümer erschließen. Es genügt, auch hier ein paar Beispiele zu nennen.

Blatt 20: *„Leichtsinn und Waghalsigkeit des Juanito Apiñani im Zirkus von Madrid"* (Abb.). Es ist nicht nur die klassizistischste Komposition der Tauromachie, sondern wohl all seiner Radierungen. Wie er die Hauptfiguren des Vordergrundes flächenhaft empfunden, reliefmäßig dargestellt hat und der schmale, langgezogene Schlagschatten sich von links nach rechts in dem von rechtwinkligem Rahmen umschlossenen Raume entwickelt! Der Kontur spricht, es sind kraftvolle, gelenkige, verwegene Silhouetten, und es ist kein Zufall, daß der Springstab in steiler Unbeweglichkeit als strenge Vertikale neben der Mittelachse rein linear gezeichnet ist; an der Planke sieht man viel Wagrechtes und rechte Winkel. Die Mittel des Zeitstils sind angewandt, und trotz der größten Annäherung an ihn fällt es schwer, unmittelbar ein Vergleichungsobjekt aus dem Klassizismus überhaupt zu ermitteln; denn die einseitig verteilte Zuschauermenge ist ganz malerisch - impressionistisch behandelt; im Tone liegt die Hauptwirkung, im flimmernden Tone.

Ähnlich komponiert ist Blatt 33 der „Tauromachie": *„der unglückselige Tod*

des Pepe Illo im Zirkus von Madrid". Hier ist der tote Espada parallel zum Bühnenrande gelegt, als weiße Masse gegen das Schwarz des Stiers, der in allen Teilen flächenhaft bleibt und der noch zusammengesehen sein will mit dem Torero, der mit dem Scharlachtuche in beiden Händen das wütende Tier abzulenken sucht. Das Motiv der Planken freilich läßt sich nur unter dem gleichen Gesichtspunkte wie auf dem vorigen Blatte erklären.
Zu ähnlichen Erwägungen verlocken die Blätter 7, 9, 18, 19, 26, 30 der Tauromachie, Blatt 20 und 21 der „Disparates", verlockt das wunderbare „Chiton"-Blatt der „Caprichos" (28) und die Einzelradierung mit dem merkwürdigen Kolosse, den man als „Prometheus" zu deuten sich gewöhnt hat[1]).
Allein, wie gesagt, die großen Eigenschaften der goyesken Kunst offenbaren sich weniger in dem, was auch klassizistischen Geltungswert besitzt, als in dem, was des Meisters eigenstes Wesen wiederspiegelt. Ihm gegenüber kann man nur mehr die individualisierende, nicht die generalisierende Methode mit vollem Erfolge anwenden. Goyas Stil zielt auf die malerisch impressionistische Wiedergabe der Dinge.
Wir sind nun in der Lage, für diesen mehr episodenhaften, latenten Klassizismus die architektonische Parallele aufzuweisen, wir meinen die *Puerta de Alcalá* auf dem Unabhängigkeits-Platze in Madrid, den mächtigen, fast schmucklosen Triumphbogen, den 1778 Francisco Sabatini errichtet hatte: er ist nicht mehr rein barock und noch nicht rein klassizistisch. Der Klassizismus kennt nicht diese Art des verkröpften Gebälks, andererseits ist das Gebälk nicht schwer genug, um ein barockes zu sein; die starke Betonung der Mittelachse und die schwachen Akzente nach außen hin weisen im Zusammenhange mit den gekoppelten Säulen nach rückwärts: im ganzen fehlt die „Simplizität" der Anschauung. Auch in der spanischen Architektur hat es den vollen Klassizismus, sagen wir einmal im Sinne Schinkels, nicht gegeben.

4. DIE FAMILIE KARLS IV.

Neben den „Meninas" des Velázquez ist „*die Familie Karls IV.*" von Goya wohl das populärste Bild der spanischen Malerei[2]) (Abb.). Beide Aufträge waren von ganz verschiedener Art: Velázquez hatte die kleine Prinzessin, Goya die gesamte königliche Familie zu malen. Es sind im ganzen 14 Figuren,

---

[1]) Man muß hier Carl Neumann nennen, der einen Einfluß von Pieter Brueghel d. Ä. annimmt; vgl.: „Drei merkwürdige künstlerische Anregungen bei Runge, Manet, Goya" in: „Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften". Philos.-hist. Klasse, Jahrg. 1916, 4. Abh., S. 14.
[2]) In Aranjuez im Mai 1800 hat Goya das Gemälde gemalt.



Goya, Familie Karls IV., Prado

die den Raum füllen, und man ist irgendwie betroffen davon, wie auffallend die Vertikale dominiert und sich fast in primitiver Weise wiederholt: es sind ruhig dastehende Menschen in rein repräsentativer Haltung. Die Anordnung ist so, daß man noch von einem flächenhaften Stile und in gewissem Sinne noch von einem Tektonischen der Figurenfügung sprechen darf; die rückwärtige Wand, parallel dem vorderen Bildrande, wird als zweite Schicht empfunden, sie sperrt den Blick nach rückwärts ab. Eine Raumtiefe ist eigentlich nicht angestrebt, und zwischen vorn und rückwärts ist nur noch soviel Platz gelassen, daß sich Goya selbst mit seiner Staffelei dazwischen malen konnte; von der Verkürzung im alten Sinne ist kaum Gebrauch gemacht. Die Königin, die geistige Hauptperson des Madrider Hofes, ist auch optisch als die bedeutsamste Figur geltend gemacht. Sie erscheint zentral, dazu noch fast frontal, volles Licht ist auf sie geworfen, und der bräunliche



Goya, Königin Maria Luise, Prado (Ausschnitt)

Schlagschatten auf dem Fußboden macht da Halt, wo sich ihre Figur erhebt. Der König, durch den kleinen Infanten Francisco de Paula mit seiner Gemahlin verbunden, spielt eine mehr untergeordnete Rolle. Der Kronprinz Ferdinand steht einen Schritt näher dem vorderen Bühnenrande, seine Gattin Maria Antonia entzieht uns ihr Gesicht; es liegt im Schatten; zwischen beiden blickt D. María Josefa, die damals 56jährige Schwester des Königs (mit dem Muttermale), wie ein drohendes Verhängnis heraus. Ganz links sieht man den zwölfjährigen Infanten Don Carlos, auf den bekanntlich die Carlisten ihre Ansprüche zurückzuführen glauben; sein Gesicht hat das hellste Licht im ganzen Bilde empfangen. Endlich auf der entgegengesetzten Seite der Erbprinz Ludwig von Parma neben seiner Gattin Maria Luisa mit dem Baby im Arme (echt klassizistisches Motiv!), und neben dem Profilkopfe der Infantin Doña Carlota Joaquina, der Königin von Portugal, zeigt sich der Bruder Karls IV. Don Antonio.

Goyas Auffassung des Menschentums in diesem Gemälde ist durchaus klassizistisch, sein Stil dagegen malerisch. Es reizte ihn, die prächtigen Kostüme und Uniformen, die blitzenden Orden, die funkelnden Sterne, Gold, Silber und Brillanten wiederzugeben, und in der Art ihrer Darstellung ist er natürlich fernab von jedem Klassizismus, der sich nicht auf Tonschönheiten einlassen wollte.

Die farbige Rechnung ist so gehalten, daß die kräftigste und leuchtendste Farbe Zinnober die Uniform des kleinen Infanten Francisco de Paula bekommt, Zinnober ist im Ordensbande des Königs aufgenommen, daneben

findet sich viel Weiß, Braun und die Komplementärfarben Gelb (Cadmium) und Blau (Kobalt).



Goya, Königin Maria Luise, München

5. DAS BILDNIS DER KÖNIGIN MARIA LUISA

Goya hat mehrere Porträts der Königin gemalt. Jedermann, der den Prado besucht hat, kennt auch das Bildnis der ganz in Schwarz gekleideten Königin mit der Mantilla auf dem Haupte und dem Fächer in der rechten Hand (Abb.). Sie erscheint hier als ganze Figur, stehend in einer Landschaft, an der Art des gespreizten Aufsetzens der Füße mit den sichelförmigen Schuhen erkennt man sogleich Goya. Auffallend lang ist die in warmem Schwarz gehaltene Mantilla, locker ist sie im Umrisse — die Verkürzung des rechten Armes muß als mißglückt bezeichnet werden — der Mittelfinger der linken Hand ist durch das Licht besonders betont. Wann ist das Gemälde entstanden? Man sagt „1799"; jedenfalls ziemlich gleichzeitig mit der „nackten Maja", oder, um hier schon die „Caprichos" zu nennen, gleichzeitig mit deren Blatt 7: ¡„Ni así la distingue".

Von der Königin gibt es dann ein Porträt in Sevilla (Comtesse de Paris, Palacio de Santelmo), eine Halbfigur, in ovalem Formate. Das Gemälde wird die erste Studie zu dem großen Familienporträt von 1800 gewesen sein und zu den neun Bildern gehört haben, die Goya in Aranjuez malte und für die er am 13. Juni 1800 dem Hofmarschallamt in Madrid die Rechnung präsentierte. Die physiognomische Ähnlichkeit ist überraschend.

Das Porträt in der Münchener Pinakothek kann nicht gleichzeitig gemalt sein. Nicht ganz Kniestück, mit plötzlicher Drehung des Kopfes, daß die eine Wange verkürzt erscheint, und mit momentaner Drehung der Augen (Abb.). In der einen Hand steht aufrecht der geschlossene spanische Fächer, die andere bleibt unsichtbar, die weißen Glacéhandschuhe reichen bis über die Ellenbogen hinauf. Hoch gegürtetes Empirekleid mit blauer Ordensschärpe; eine lange, schwarze Rokokomantilla ist über das dunkle Haar gelegt, ein goldner Pfeil hält es zusammen. Man vergißt die Häßlichkeit der Frau über der Schönheit des Kostüms, der Mantilla und des Schmuckes. Es ist hier ein im



Goya, Familie Karls IV., Prado (Ausschnitt)

höchsten Grade impressionistischer Stil erreicht, ganz modern. Die Einzelformen des Gesichtes sind aus einem einzigen Tone heraus entwickelt, subtil ist er abgestuft, sie schwimmen gleichsam im warmen, rötlichen Braun des Inkarnates, die Lippen sind in derselben Farbe wie die Wange gehalten, sind nur um einen Ton dunkler gestimmt. Die Perlenkette wirft zarteste Schatten, und das matte Schwarz der Innenseite der Mantilla ist fein von der kräftigen, tiefen Farbe ihrer Außenseite unterschieden. Das höchste Licht ruht zwischen den Brüsten. Kostüm, Mantilla sind scheinbar ein Chaos von kurzen, breiten, hellen und dunklen Farbflecken; einzeln gesehen sind die Striche unverständlich, für die Fernwirkung bekommen sie das wunderbarste Leben, dann enthüllt sich alles klar.

Die Königin in dem Münchener Bilde ist um ein paar Jahre älter als auf dem großen Familienporträt (Abb.); sie trägt zwar dasselbe Kleid und den gleichen Schmuck, nur die Ohrringe sind verschieden, und der Stil ist lockerer und malerischer. Um 1802 wird man sich unser Porträt entstanden denken müssen.

6. KARNEVALSZENE (EL ENTIERRO DE LA SARDINA)

Alles Klassizistische war bald überwunden. Goya sucht nun in seinen Gemälden rein malerische, impressionistische Probleme zu lösen; die momentane Bewegung des Einzelnen wie die der Masse reizte sein Auge. Niemand im damaligen Europa war imstande, Massenszenen so wie er zu bewältigen,

wir meinen nicht nur die Masse als eine unzählbare Vielheit in der Ruhe, sondern die sich bewegende, tanzende, nach vorwärts stoßende, auf den Beschauer loskommende Menge. Das war die Aufgabe, die sich Goya in dem Karnevalbilde gestellt hatte (Abb.). Er hat sie glänzend gelöst, und es ist auch wichtig, das Besondere der Stimmung, den düsteren, grotesken Geist, der über dem Bilde lagert, in sich aufzunehmen.
Man blickt rasch über die kleinen, am Wegrande gelagerten Repoussoirfiguren auf die tanzenden Paare hin: die Frauen, schräg gegenüber, sind ganz in Weiß gekleidet. Schwer, hart, steif und stockend, man möchte sagen viereckig, wirkt der Rhythmus ihres Tanzes. Die Bewegung ist aufgenommen in der blauen Fahne mit der breit grinsenden Fratze, im Tempo der Tanzenden schwingt sie hin und her, getragen von einer Profilfigur, die sich als Dunkel vor hellem Grunde abhebt. Die schreiende, lärmende Masse wird nur als Einheit gefühlt, und im Gegensatze zu all dem Trubel und sinnlosen Getümmel sollen offenbar die zarten und feinen Bäume vor dem blauen Himmelsgrunde ihre wohltuende Ruhe wirken lassen.



Goya, Carneval, Madrid, Akademie

Um 1810 möchte man das Bild gerne datieren. Jedenfalls beweist es, wie sich Goya in den letzten 20 Jahren entwickelt hat. Auch in dem „*Madrider Volksfest*" wollte er eine Vielheit darstellen, aber er hielt sich noch ängstlich an das Einzelne, er kam nicht los von ihm. Wie er selbst schreibt: „Ich male jetzt eine Wiese, die durch die tausend Kleinigkeiten, die man darauf sieht, das Minuziöseste und Ermüdendste ist, was ich je gemalt habe".

7. ERSCHIESSUNG VON STRASSENKÄMPFERN DURCH FRANZOSEN

Eine andere Art von momentaner Bewegung gibt Goya in diesem Gemälde (Prado). Es soll die Erinnerung an die furchtbaren Straßenkämpfe vom



Goya, Erschießung von Straßenkämpfern durch die Franzosen, Prado

2. Mai 1808 lebendig halten, wie in der darauffolgenden Nacht aufständische Madrilener Patrioten durch die Franzosen standrechtlich erschossen wurden[1]). Sehr eindrucksvoll und ergreifend zugleich ist es, wie sich aus dem Dunkel der Stadt die Masse dumpf heranwälzt (Abb.). Die Mitte der Komposition bleibt frei, seitlich werden die Feinde einander gegenübergestellt: hier das Mechanisch-Stumpfe der französischen Soldaten Murats mit den parallel gerichteten Gewehrläufen, dort die individuelle, aufs höchste gesteigerte Leidenschaft der spanischen Seele. Man muß die Typen einzeln studieren: einer der Verurteilten wirft in wahnsinniger Gebärde die Arme hoch und erwartet die tödliche Kugel; ein anderer dicht neben ihm präsentiert sich stier und stumpf, und der Mönch, dem Beschauer am nächsten, hat die Hände betend zusammengekrampft. Grell beleuchtet ist diese Gruppe vom gelben Scheine der Laterne, sie ist die Hauptlichtquelle des Bildes. Blauschwarzer Himmel mit morgenrötlichem Glanze. Bekanntlich hat sich Manet bei seiner „Erschießung Kaiser Maximilians" an diese Komposition angelehnt.

8. DIE GROSSEN RADIERWERKE

DIE CAPRICHOS

Die Caprichos sind das erste große Radierwerk von der Hand Goyas. Seit 1793 allmählich entstanden, war der erste Druck von 72 Radierungen 1797, der zweite von 80 Radierungen 1799 fertiggestellt; zu einer Gesamtausgabe ist es aber erst vor 1803 gekommen. Goya selbst hat zu jedem einzelnen Blatte

[1]) Vgl. José Amador de los Ríos: „Historia de la Villa y Corte de Madrid". Madrid 1864, Bd. IV, S. 376.

ein paar erläuternde Sätze geschrieben; trotzdem bleibt der Inhalt oftmals ungeklärt, und man wird das Gefühl nicht los, daß er hie und da den Betrachter irreführen wollte. Goya hat über Gott und die Welt nachgedacht und ist zu dem Urteile gekommen: „das Glück ist unbeständig", „das Schicksal ist launisch", und wenn man die Wirklichkeit einmal sachlich betrachtet, stellt sie sich als ein fürchterliches Chaos dar: „die Welt ist eine Maskerade", „alles ist fingiert", „alle täuschen und niemand kennt sich". Was er sucht, findet er nicht, aber er glaubt doch noch, daß man den Menschen helfen, sie belehren könne, und so tritt er als ein Erzieher seines Volkes auf. Teils mit einem ungeheuren Ernste, teils in bitterster Satire legt er den Finger auf die menschlichen Schwächen und Eitelkeiten, Irrtümer und Laster. Goya gibt Ratschläge, vor allem solle man klar im Urteil und besonnen sein und ja nicht die Dinge nach ihrem äußeren Scheine bewerten; es gelte, „Weltkenntnis" zu üben, „wer aber besitzt sie?" fragt er resigniert. Die Folgen der schlechten Erziehung sind verhängnisvoll, aber das Unglück der Welt erwächst meistens den verwickelten Beziehungen der Geschlechter. Durchblättert man das ganze Werk, so ist man immer wieder erstaunt, wie oft er gerade dieses Thema behandelt hat. Er variiert es, aber unaufhörlich geißelt er die verschiedenen Menschen- und Berufstypen, den Mönch, den Junker und das Weib. Um das Böse schlechthin zu symbolisieren, greift er gerne zur Figur des alten Weibes, das er immer infam findet, greift er zur Hexe. Daß er nicht nur an allgemeine Verhältnisse gedacht, sondern auch bestimmte Personen im Auge hatte, deren Leben und Schicksal er kannte, ist gewiß[1]).
Seine Schilderungen sind von durchschlagender Kraft. Er sucht den dramatischen Höhepunkt, die Konzentration (Bl. 45), stellt die Pointe schlagwortartig dar (Bl. 12), die Kontraste stehen oft hart und unvermittelt nebeneinander. Um sich völlig verständlich zu machen, steigert er den Ausdruck aufs höchste; so wird er zum Meister der Groteske, das heißt, er übertreibt das Charakteristische bis zur Verzerrung; grotesk wird er dadurch, daß er die Einzelform ins Unmäßige vergrößert, den Ausdruck gewaltsam erhöht — mit wenigen Mitteln — oder die Proportionen ins völlig Unnormale verändert, wie auf Blatt 49, wo der Körper des Mönchs zwerghaft klein, die Hand aber riesengroß erscheint. Manchmal ist er wohl ein wenig zu literarisch geworden. Der Reiz liegt oft weniger in der ganzen Komposition als in der Wiedergabe des einzelnen Ausdrucks. Wie vermag er zum Beispiele den Schrei einer Frau, den gähnenden, geöffneten, weit aufgesperrten Mund darzustellen, wie

---

[1]) Vgl. Valer. v. Loga: „Caprichos von Goya. 83 getreue Nachbildungen in Lichtdruck". München 1918, (Verlag Hugo Schmidt).



Goya, Selbstbildnis aus den „Caprichos“

glückt es ihm, das Grinsen und das mitteilsame, pfiffige, alles durchschauende, souveräne Lachen zu gestalten! Goya hat bei seinen Radierungen das Aquatintaverfahren benutzt, und er hat gewiß alle Möglichkeiten ausprobiert, um eine malerische tonige Wirkung zu erreichen. Indessen muß man doch bemerken, oftmals ist der Charakter des allzu Flachen, Gleichwertigen und Mechanischen zustandegekommen. Blatt 32 ist wohl zusammen mit der letzten Szene, die eine im Kerker schlafende Frau darstellt, seine schönste Aquatintaradierung. Das Schabverfahren ist ihm bei einzelnen Figuren geläufig (Bl. 22), Bl. 64 ist sogar ein vollkommenes Schabkunstblatt. Auch der Eindruck farbiger Differenziertheit ist vorhanden. Die Vorstellung einer ganz bestimmten Farbe bildet sich; so empfindet man zum Beispiel im radierten Selbstbildnisse den Rock durchaus als hellgrau (Abb.), und im Blatt 14 kann man sich die geblümte Kniehose des buckeligen Bräutigams nur als Rosa vorstellen. Auch Blatt 16 hat entschieden einen sehr farbigen Gehalt, doch dürfte es schwer sein, die Farbe im einzelnen anzugeben.

Auf die Wirkung von Weiß und Schwarz sind die einzelnen Szenen aufgebaut. Es handelt sich mehr um eine dekorative Absicht als um eine Licht- und Schattenwirkung im naturalistischen Sinne. Das Weiß sitzt auf der Hauptfigur, auf der Hauptform, die damit betont ist (Bl. 41, 50), oder auf der Hauptaktion, so auf Blatt 3, wo die Ursache und Wirkung des Schrecks illustriert werden soll. Es ist oft ein an den Ton des Papiers heranreichendes Weiß, ein kreidiges, kaltes Weiß von geheimnisvoller, um nicht zu sagen gespenstiger Wirkung (Bl. 47, 12); Effekthaschen ist völlig vermieden. Selbst Nebenformen können durch Weiß betont werden. Indessen braucht dieses Weiß nicht immer dekorativ gewertet zu werden, es kann auch naturalistisch sein. In der Anwendung von Weiß und Schwarz zeigt sich ein oft unvermittelter Kontrast, der eine Eigentümlichkeit des Spanischen zu sein scheint, daß man sich fragt, wie sie überhaupt nebeneinander bestehen können. (Rembrandt bekanntlich entwickelte die Dunkelheiten ganz allmählich aus den Helligkeiten heraus, bei ihm findet eine reiche Instrumentierung mit Hell

und Dunkel statt, oder anders ausgedrückt, Hell und Dunkel sind reich getont.)
Die Szenen sind im allgemeinen einfach komponiert, es reichen ihm wenige Figuren für seine Schilderungen aus; von der Wiedergabe des Beiwerks ist möglichst abgesehen, und der Raum ist kurz und knapp. Der Größenmaßstab der Figuren wechselt nach Willkür; bald ist der kleinste Kopf ganz vorn, bald ist die rückwärtige Figur ins Riesengroße gewachsen (Bl. 6, 47). Er verwendet nur wenige Architekturmotive; ein paar Steine genügen, ganz unfest in der Materie, fast gewichtlos sind sie dargestellt, eine Mauer reicht aus, nur als Folie dient sie, um die Örtlichkeit zu skizzieren. Die Architektur erfüllt einen mehr inhaltlichen Zweck, genau so wie der Baum, der Hang oder der Fels; er kennt nur den Begriff „Baum", nicht die einzelne Spezies.
Goya gibt auch die rein geführte Umrißlinie, den klassizistischen Kontur (Bl. 2, 9, 26); doch ist der Stil der Caprichos im ganzen durchaus fern von allem Klassizistischen. Der Stil ist nicht tiefenhaft und trotzdem malerisch, ist flächenhaft und doch nicht plastisch, nicht linear, er ist ganz atektonisch. Die klassizistisch anmutende Linie findet sich unmittelbar neben der „malerischen Linie", wie wir sie bezeichnen wollen, und in sie vermag er einen höchsten Grad von Empfindung und Bewegung hineinzulegen. Selbst die vollkommene Verneinung des Konturs kommt bei Goya so gut wie bei Tiepolo vor (Bl. 30 und 1 mit dem berühmten Selbstbildnisse).
Das *„Selbstporträt Goyas"* ist die notwendige Ergänzung zu dem in den Caprichos dargestellten Inhalte und zugleich ein wichtiges Dokument seiner pessimistischen Weltanschauung (Abb.). Ob man ohne weiteres die Taubheit des Meisters, sofern man nichts von ihr wüßte, daraus ablesen könnte, wollen wir nicht entscheiden; es erinnert an gewisse Beethoven-Bilder. Nicht ganz Brustbild und nicht reines Profil, mit dem schwarzen Quäkerhute Franklins auf dem Kopfe[1]), grollt der Meister mit finsterem Blicke aus dem Bilde heraus (solch ein Blicken ist natürlich nicht vor dem Spiegel zu zeichnen). Der Mund ist weltverachtend, das bleiche Gesicht drückt vornehmen Stolz aus; es enthält nur wenige Töne, einzelne, formbezeichnende Striche, und fast mit der Lupe muß man den Außenkontur suchen, so dünn und haarfein ist er gezeichnet. Eine Flut von Strichen geht über die Schulter hinweg, daß sie fast zugedeckt wird, und die Ränder des Hutes mit der geschweiften Krempe sind nicht durch Linien eingerahmt. Kann man sich etwas Anti-

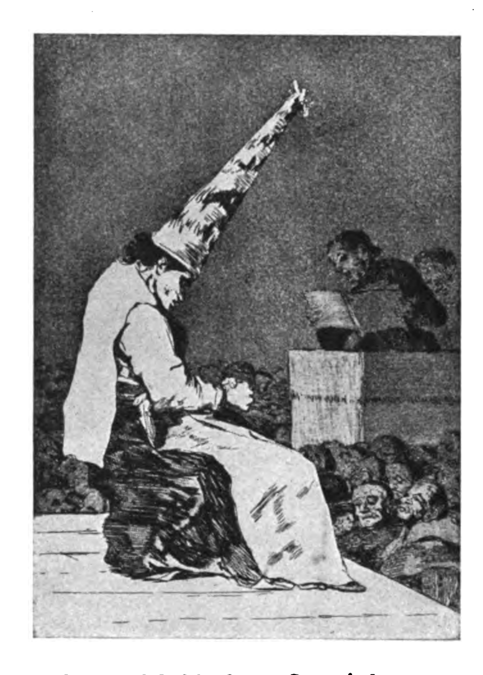
---

[1]) Nach M. von Boehn gehörte der Quäkerhut zur englischen bürgerlichen Tracht des 18. Jahrhunderts, um die Jahrhundertwende wurde er in ganz Europa getragen; die Begeisterung für den Freiheitskampf der Union und die Person ihres Gesandten in Paris, Benjamin Franklin, machte ihn populär und verlieh ihm die neue Bezeichnung „Franklin-Hut".





Goya, Bl. 70 der „Caprichos“



Goya, Bl. 23 der „Caprichos“

klassizistischeres denken als diese völlige Liniennegation? Auch dieses Blatt empfindet man farbig, hellgrau erscheint der Rock, die Halsbinde ist weiß, und tiefschwarz der Hut.

Wann mag nun diese Radierung entstanden sein? Wir vermuten als letzte der „Caprichos“, und gegen diese späte Datierung werden wohl keine stilistischen Bedenken zu erheben sein. Jedenfalls gibt die Reihenfolge der Blätter, so wie wir sie heute betrachten, nicht zugleich ihre Chronologie. Das Selbstbildnis dürfte gleichzeitig mit Blatt 30, das den Geizhals darstellt, radiert worden sein, Blatt 27 gehört derselben Zeit an wie auch das thematisch verwandte Gemälde der „Galanten Konversation“. Auf alle Fälle sind die Blätter 70 bis 80 zuerst radiert worden. Von diesen steht zeitlich am Anfange Blatt 70, das also das früheste aller Caprichos wäre: es verrät noch am wenigsten die persönliche Handschrift Goyas und erinnert am meisten an die feine, vibrierende Strichführung Tiepolos (Abb.). Es unterscheidet sich von den anderen durch eine viel sorgfältigere Wiedergabe der plastischen Form (man vergleiche etwa den Biceps des vorn sitzenden Teufels, der auf seinen Schultern die zu vereidigende junge Hexe trägt), und die Schlagschatten sind noch deutlich von den Eigenschatten unterschieden. Auch das Licht hat eine mehr naturalistische Bedeutung, das Hell steht im Lichte. Das Psychologische ist hier gewiß nicht das Interessanteste, und man spürt überall, wie Goya mit der Stimmung des Grotesken noch nicht recht vertraut ist. Er

ist im Erfinden noch matt, er überzeugt nur wenig. Ebenso erinnert Blatt 75 mit seinen lockeren und zitternden Strichen, vor allem auf den Flügeln der unheilverkündenden Eule, an Tiepolo. Blatt 23 (Abb.) und 24 sind wohl die spätesten von allen Caprichos, bei 47, 52 und 58 stellen sich bereits Phantasieanschauungen ein, die dann in den sogenannten „Proverbios" ihre Formulierung finden.

DIE DESASTRES DE LA GUERRA

Die Desastres mit ursprünglich 82 Blättern sind wesentlich später als die Caprichos. Nach den Untersuchungen Beruetes gilt es als ziemlich sicher, daß der Abschluß des ganzen Werkes gegen 1820 erfolgte; die Mehrzahl der Blätter ist jedoch schon in den Jahren 1810 bis 1813 radiert worden; drei von ihnen tragen das Datum 1810. Eines der frühesten Blätter wird das „Heldenmädchen aus Zaragoza" sein: einfach stehen hier noch die Formen der Horizontale und Vertikale, stehen Hell und Dunkel zueinander. Zu dem spätesten gehören die Stücke 79, 80, 82[1]).
Der Inhalt ist historischer Art. Er bezieht sich auf den Einfall Napoleons vom Jahre 1808. Madrid und Zaragoza, Goyas Heimat, waren besetzt, der König wurde zum Abdanken gezwungen, und Josef Bonaparte trat an seine Stelle. Die Schandtaten der französischen Soldateska müssen fürchterlich gewesen sein: „das sah ich", „und dieses auch", und „so hat es sich zugetragen", schreibt Goya bei. Viel Inhalt und reiches Geschehen; manchmal ist die formale Rechnung zu kurz gekommen (Bl. 35). Wie ein Berichterstatter schildert er auch hier wiederum knapp und sachlich, genau und beweiskräftig. Künstlerisch ist es selbstverständlich, daß Goya das wirklich Geschehene neu aus der inneren Vorstellung heraus gestaltet hat. Durch das ganze Werk zieht eine tief pessimistische Stimmung. Die Welt erscheint ihm im Grunde als eine unheimliche Macht, hoffnungslos ist das Wandern auf ihr, sinnlos das Dasein; quälende Schmerzen erfüllen den Meister immer von neuem. „Es starb die Wahrheit", — ob sie „auferstehen" wird?
Der Stil ist im allgemeinen weniger farbig und mehr malerisch als der in den Caprichos, oft malerisch bis zum Chaotischen, sobald der Inhalt es verlangt (Blatt 10). Im Blatt 30 mit dem Thema: „Zerstörungen des Krieges" ist ein Ausdruck des Durcheinanders, eines Fallens von Menschen, Balken und Stühlen gegeben, daß man sich an futuristische Bilder unserer Zeit erinnert fühlt (Blatt 68).

---

[1]) Vgl. meine Publikation der 82 Faksimile-Wiedergaben in Kupfertiefdruck nach den Vorzugsdrucken des Kupferstich-Kabinetts in Berlin. München 1921 (Verlag Hugo Schmidt).



Goya, Bl. 48 der „Desastres de la Guerra"

Ungeheuer ist die Ausdruckskraft der Gebärde des Einzelnen, so die des Bettlers im „Grausamen Elend" (48): zugleich feierlich, wie vor einem Altare, steht die Profilfigur des Mannes vor uns. Er charakterisiert die Hoffnungslosigkeit der Masse (70), und überzeugend ist der seelische Ausdruck in den Köpfen des greisen Elternpaares (18), das unter den nackten, auf den Boden hingeworfenen Leichen seinen Sohn erkennt. Unheimlich-drohend, unheilvoll-todbringend zeichnet er die Wolken, er macht sie zum Träger der Stimmung eines ganzen Blattes (12, 6). In der Szene: „und kein Mittel gibts dagegen?" stößt der Wolkenhimmel von der Seite heran, wo das Unglück zu erwarten ist und woher die Kugeln der nicht mehr sichtbaren Franzosen fliegen. Fast schwarz ist hier der Grund, nur eine Stelle ist für die Aquatinta freigehalten. Aber es kommt auch vor, daß die ganze Fläche nach einer Richtung zugestrichen (Blatt 62), herausgeschliffen (34) oder weggeschabt ist (24). Die Aquatinta findet sich wie in den Caprichos, nur ist sie von mehr lockerer, unruhiger und vibrierender Wirkung. Bei Blatt 62 ist sie über die ganze Platte gelegt, und auf Blatt 26 dient sie als Ausgleich zur räumlichen Darstellung.

Der Raum ist wiederum kurz, knapper Vordergrund, vorn ist die Bühne, und auf ihr erscheint die Hauptfigur, spielt sich die Aktion ab. Eine eigentliche Tiefe gibt es nicht, es ist ein mehr abgekürzter Raum, der auch keine suggestive Kraft besitzt, mehr Anweisung gibt (71), das heißt einen mehr erzählerischen als darstellerischen Sinn hat. Oft scheinen die Vordergrundfiguren sogar aus dem Bilde herauszufallen (26, 6, 17, 30). Wie weit entfernt sich Goya in der Wiedergabe des Raumes von Rembrandt! Bei Rembrandt hat er irgendwie eine Beziehung zu dem Unendlichen, hat er eine metaphysische Kraft. Der Sinn für das Architektonische ist der alte geblieben. Man darf diesen Architekturen nicht nahe kommen, so locker, zerbrechlich sind sie. Die Basilika auf Blatt 11 ist wie zum Umblasen, die Architektur ist nur Kulisse (24, 28, 52), das Haus am rechten Bildrande im 77. Blatt ist ganz stumpf im

Tone und im Lichte. Die Diagonale spielt oft eine große Rolle, sie ist die Linie der Aktivität. Auf Blatt 29 setzt sie die Figuren erst in Bewegung, auf Blatt 11 ist sie die Linie der Vergewaltigung, auf Blatt 3 die der Gewalttätigkeit: der Bauer, der mit erhobener Axt französische Soldaten erschlägt! Weiß-Schwarz hat ungefähr die gleiche Tendenz wie in den „Caprichos". Bald ist mehr auf das reale Licht hin gearbeitet (69, 41, 80), bald ist Weiß kein leuchtendes Licht und Schwarz kein dunkler Schatten mehr (15, 22, 27). Auf Blatt 48 steht sich Note Schwarz der Note Weiß unvermittelt gegenüber; eine heftige Durchdringung, ein Aufeinanderplatzen von Gegensätzen ist auf Blatt 9 dargestellt.



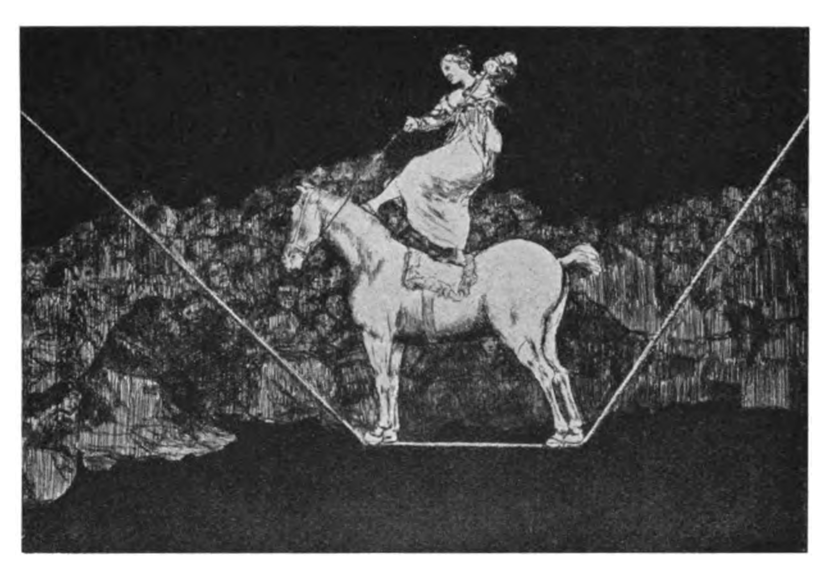
Goya, Bl. 22 der „Desastres de la Guerra"

Wer die Architekturen betrachtet hat, wird die Konturlosigkeit festgestellt haben. Der Gesamtumriß, der saubere, reinliche, gespannte Kontur fehlt noch mehr als in den Caprichos. Goya geht nicht von ihm aus, wie es die Klassizisten getan, der Kontur ergibt sich ihm erst, er spricht nicht für sich allein. Goya hat nicht im Umrisse gedacht, und ausgeschnitten wären die Linien ausdruckslos.

DIE TAUROMACHIE

Die Blätter der Tauromachie bedürfen keiner besonderen inhaltlichen Erklärung. Sie haben nicht den reichen psychologischen Gehalt wie die Caprichos, sondern bringen leicht verständliche Motive aus der Geschichte des Stierkampfes[1]). Goya fängt mit der Maurenzeit an und führt den Betrachter bis zu den Tagen der noch lebenden Toreros und Matadores im Madrid seiner Zeit. Es zeigt sich sogleich, wenn man die Episoden aus der Maurenzeit mit denen der Gegenwart vergleicht, mit wieviel größerem Behagen Goya von den Personen spricht, die er selbst im Stierkampfe gesehen und bewundert hat. Manchmal mag er sich vielleicht zu sehr an den Stoff gehalten haben, daß

[1]) Vgl. meine Publikation: 43 Faksimile-Wiedergaben in Kupfertiefdruck. München 1922 (Verlag Hugo Schmidt).



Goya, Bl. 20 der „Disparates" (Proverbios)

seine Darstellung zu genau erscheint; fast immer aber handelt es sich um die Wiedergabe von Phantasien über den Stierkampf, um Erinnerungsbilder und nicht um solche, die vor der Natur unmittelbar gezeichnet wurden. Die Blätter sind nicht gleich an Wert. Der Stil ist malerischer als in den Desastres, und von der Aquatinta hat Goya reichlicher als seither Gebrauch gemacht. Malerisch-tonige Wirkungen höchsten Grades sind oftmals erzielt worden, und es finden sich Blätter, die wie ein Gemälde malerischsten Stiles wirken (28) oder sich wie Übersetzungen nach Gemälden ausnehmen (29). Was soll man nun von der wundervollen 32. Komposition sagen, wo ein ununterbrochenes Zusammenschmelzen von Formen stattfindet und das Licht rhythmisch in einer sonst im Spanischen nicht gerade üblichen Weise gliedert? Ganz aufgelöst sind namentlich die Hintergründe mit den Tribünen; flimmerndes Licht huscht hin, und die Form der Zuschauerfiguren in ihrer Vielheit ist bis zur Unkenntlichkeit im impressionistischen Sinne getrieben. Auf Blatt 14 mit dem „Studenten von Falces" wirkt das Motiv der Zuschauer wie eine bescheidene Begleitung in einem Musikstücke. Es darf aber nicht übersehen werden, daß die übertrieben malerische Wirkung einzelner Blätter durch den schlechten Erhaltungszustand und die mehrmalige Überarbeitung der Platten, vermutlich auch von fremder Hand, mitbedingt ist (I, V, VI). Fast alle Szenen sind von dem rechteckigen, klassizistischen Rahmen umschlossen[1]). Die Breite wechselt wie der Strichduktus auf demselben, bei Blatt 14 ist der Rahmen ganz schmal, und es kommt auch vor, daß er weggelassen ist und nur noch der Plattenrand sichtbar bleibt (19, 23).
Manchmal hat Goya offenbar zu große Platten benutzt, daß der Eindruck

---

[1]) Es ist ein formaler Fehler, wenn Rich. Örtel in seiner Künstlermonographie bei den Reproduktionen der einzelnen Blätter den Rahmen weggelassen hat.

der Leere entsteht (6); bei kleinerem Formate würde die Komposition sicherlich konzentrierter geworden sein. Der Meister ist, wie es scheint, nicht immer von der Plattengröße selbst ausgegangen; es ist das ein Fehler, der sich besonders deutlich im vierten Blatte bemerkbar macht, wo das Gefühl der Leere größer ist und der Luftraum rings um die drei Figuren als öde und unlebendig empfunden werden muß.



Goya, Bl. 3 der „Disparates" (Proverbios)

Das Schwarz-Weiß hat Goya ferner auch in seiner Tauromachie zur vollen Geltung gebracht. Das gespenstische, kalte Weiß findet sich nicht mehr. Nach naturalistischen Grundsätzen darf man auch hier nicht urteilen, dekorative und inhaltliche Erwägungen sind bestimmend gewesen. Weiß sitzt gerne da, wo die stärkste physische Bewegung erfolgt, der größte Kraftaufwand einsetzt (14); Schwarz und Weiß prallen oft aufeinander, stoßen plötzlich zusammen und gehen nicht durch die Komposition hindurch. Das für die spanische Kunst so wichtige Moment des Kontrastes meldet sich auch hier. Endlich, wenn Goya in der bekannten Szene mit „Kaiser Karl V. im Zirkus von Valladolid" Schwarz vor Weiß und Weiß vor Schwarz stellt, so tut er im Grunde nichts anderes als Lionardo, der bereits verlangt hat, daß man „der hellen Seite des Körpers eine dunkle Folie geben solle und umgekehrt".
Das Datum 1815 findet sich nur zweimal. Es ist vermutlich weder als Anfangs- noch als Schlußtermin anzusehen, sondern als eine mittlere Zahl.

DIE DISPARATES (PROVERBIOS)

Die Disparates schließen die Reihe der radierten Zyklen, die mit den Caprichos eröffnet wurde. Sie sind das Beste, was Goya mit der Radiernadel geleistet hat, und mit ihnen hat die spanische Graphik das letzte große Wort gesprochen. Die Serie bestand ursprünglich aus 22 Blättern, Goya hatte sie in anderer Reihenfolge numeriert[1]). Die einzelnen Szenen haben natürlich

[1]) Vgl. H. Kehrer: „Proverbios von Goya, 21 getreue Nachbildungen in Lichtdruck". München 1922.



Goya, Spinnende Frau mit der Kunkel (H.266)

ein vollkommen anderes Gepräge als die Desastres, es sind neue Situationen; mit den Caprichos sind sie am nächsten verwandt, und auch ihr Inhalt ist zum Teil schwer verständlich. Goya gelingt es, einen noch höheren Schwung zu nehmen, seine Phantastik wird von außerordentlicher Größe und Wucht, und man staunt über die Fülle der Ideen. Die Erfindung ist im einzelnen weit großartiger als in dem Frühwerke der Caprichos, nichts wiederholt sich, kein Kopf gleicht dem andern (Abb.).

Wo immer es sich um Wiedergabe von Sonderlichkeiten, Widersinnigkeiten und Spukhaftem handelt, hat das Schöne wenig Berechtigung, das Charakteristische tritt an seine Stelle, das Häßliche und Groteske; und so sieht man denn in diesem Werke Goyas die Verzerrung ins Höchste gesteigert. Die Gebilde sind rein aus der Phantasie geschöpft: Doppelfiguren in merkwürdigen Mischungen, da ein Mann mit drei Köpfen und vier Händen, dort eine Frau mit zwei Köpfen bei sonst normaler Bildung, es gibt auch doppelte Füße, und höchst phantastisch ist die Art, wie zum Beispiel ein menschliches Antlitz aus dem Ellenbogengelenk herauslugt. Die Köpfe werden im einzelnen gewaltig in die Breite oder Höhe gezogen, und der Größenmaßstab wechselt nach dem Inhalte. Gespenster erscheinen, doch sehen sie nicht immer allzu gruselig aus; Goya macht einen Witz und gibt auch zu verstehen, daß der eine oder andere der Geängstigten ihn als solchen bereits begriffen hat.

Das Gespenst als Erscheinung bei der Nacht hat gewiß die Pflicht, weiß zu sein; andersfarbig kann man es sich wohl kaum denken, und so stünden wir wieder vor der Erörterung des Schwarz-Weiß-Problems. Neues ist indessen nicht zu sagen. Weiß und Schwarz haben wie zuvor weniger einen Licht- und Schatten-, als Ton- und Lokalfarbenwert; das kreidige Weiß wird jetzt wieder aufgenommen. Weiß bezeichnet gern den Sitz des geistigen Zentrums,

und wie früher macht man die Wahrnehmung, daß Goya, der Spanier, mit harten Kontrasten zu arbeiten liebt (Bl. 19). Von der Aquatinta ist besonders reichlich Gebrauch gemacht; der ganze Grund wird damit gedeckt, sie findet sich auch unter allen Figuren. Daß die verschiedenen Strichlagen andere Farben und Töne bedingen, bedarf keiner Erörterung mehr. Datierte Blätter gibt es nicht. Um 1815 wird wohl die Mehrzahl entstanden sein. 1815 ist das Jahr, in dem der taube Goya die Fresken an den Wänden seines Landhauses bei Madrid, in der Quinta del Sordo, malte. Es ist vielfach derselbe Geist, die Stimmungen sind verwandt. Beruete hat Recht, wenn er die spätesten Blätter der Disparates 1819 entstanden sein läßt.



Goya, Wasserverkäuferin, Budapest

9. SPÄTWERKE

Wohl im Abschlußjahre der „Disparates" entstand seine erste datierte Lithographie (1819), und wie der Meister hinzufügt, hat er sie in Madrid im Monat Februar gemacht. Er zählte damals 73 Jahre; so alt mag auch die *„Spinnende Frau mit der Kunkel"* sein, die müde Greisin mit dem harten Gesichte und der breiten Nase, die auf niedriger Bank Platz genommen hat und ruhig, fast feierlich zu dem Beschauer hinblickt (Abb.). Es liegt etwas Rembrandtisches in der Auffassung, und auch darin gleichen sich die beiden Meister, daß sie in ihrem Alter einfacher, tiefer und geheimnisvoller geworden sind. Die Behandlung ist frei, die künstlerischen Mittel sind knapp.

Wie groß das Gefühl für Maß und Ökonomie gerade bei dem späten Goya ist, zeigt die Figur der *„Wasserverkäuferin"* in Budapest (Abb.)[1]). Für den Eindruck ist durchaus bedeutsam ihr Verhältnis zum Raum; sie füllt die Fläche fast in primitiver Weise. Die Senkrechte dominiert, und der Erdboden, ohne jede Einzelheit, dehnt sich fast wie eine abstrakte Form aus. Dieses

---

[1]) Das Bild ist vor 1820 entstanden; 1820 kaufte es Fürst Esterházy auf der Kaunitzschen Auktion für 50 fl.; vgl.: „Die Gemäldegalerie des Museums für bildende Kunst in Budapest". Berlin 1916, S. 333, wo der Druckfehler zu berichtigen ist, statt „1812" ist 1822 zu lesen (laut freundlicher Mitteilung von Gabriel v. Térey).

breite, sichere Stehen ist der Ausdruck einer ganz klaren Anschauung, und mit ungewöhnlich festem Griffe hält das spanische Mädchen den Korb mit den Wassergläsern in der einen Hand, während die andere den Wasserkrug an den Leib setzt: ganz zügig ist dieser rote Terracottakrug gemalt, gleichsam aus dem Gelb des Tuches wächst er heraus, das sie um ihre Hüften geschlungen hat. Die Finger sind im Tone mit dem Krug zusammengezogen, und das volle Gesicht ist breit und in vollendeter Sicherheit mit wenigen Pinselstrichen wiedergegeben.
Anders lautete die Aufgabe bei dem *„Scherenschleifer“* in Budapest, der der gleichen Zeit angehört. Goya will hier wiederum ein Bewegungsmotiv darstellen und uns anschaulich machen, wie sich der schwere Stein, auf den das Wasser träufelt, vor unseren Augen in Bewegung setzt; das Rotierende erkennt man an den verschwimmenden Rändern. Bis ins einzelne ist jede Bewegung studiert: wie der Mittelfinger der einen Hand auf dem Instrument leicht aufliegt und die andere fester zugreift! Man vergesse über der Aktion nicht den Mann der Arbeit; seine kranken Augen sind tief in die Höhlen gebettet, die Brust ist von dem Hemde entblößt, die Armut stellt sich hier selber dar. Der Sinn für das Volkstümliche ist in Goya bis zuletzt lebendig geblieben. Ganz locker sitzt das Weiß auf den hochgestülpten Ärmeln, und viel Schwarz ist breit aufgetragen.
Seine allerletzte Art kommt auch in ein paar Skizzen sehr deutlich zum Ausdrucke, die aller Wahrscheinlichkeit nach in Bordeaux, anno 1826, entstanden sind, wo er seit 2 Jahren ansässig den Lebensabend verbringen wollte. Es handelt sich um Szenen wie: „Der Zweikampf“, „Der Verwundete“, als Gegenstück der „Hexenhinrichtung“, „Die Mönchspredigt“ (alle in München). Man muß die Tafelbildchen, die im Formate vollkommen gleich sind, zusammenbetrachten, um zu spüren, mit welch einfachen und durchsichtigen Mitteln Goya gearbeitet hat. Das ist der Geist der Caprichos, noch einmal lebt er auf. Ein Charakteristikum dieser Bildchen ist es, daß man sie sich nach den Reproduktionen größer vorzustellen geneigt ist, ein Merkmal, das bekanntlich nur für Kunstwerke ersten Ranges zutrifft. Gelb, Blau, ein schwärzliches, stumpfes Blau und ein schwaches Grün sind die Hauptfarben; von dem typisch spanischen Schwarz ist im Sinne der Graphik reichlich Gebrauch gemacht worden, und ein zartes Grau zeichnet die Szenen aus. Goya hat das Düstere der Stimmung jeweils nach dem Inhalte der Szene ausgedrückt. Von schlagender Wirkung sind die einzelnen Bilder. Bei dem *„Verwundeten“* weiß er das gänzlich Kraftlose, Passive unübertrefflich zu gestalten; im *„Zweikampfe“* schildert er die Wirkung der Begebenheit; in der *„Mönchspredigt“* glaubt man die düsteren, unheimlichen Seufzer der betenden Wei-

ber zu hören, und bei der „Hexenhinrichtung“ fühlt man die heiße, schwüle Luft, die den knappen Raum durchdringt.
Im letzten Lebensjahre möchte man sich die *„Gerupfte Pute“* entstanden denken. Sie zählt zu den besten Bildern in der spanischen Abteilung der Münchener Pinakothek, gehört zu den wenigen Stilleben, die wir von der Hand Goyas besitzen (Abb.). Etwas von Trauerstimmung liegt in diesem engen Raume mit dem dunkelgrauen Grunde beschlossen. Einsam, menschenleer ist die Natur, wie eine Trophäe breitet sich monumental der tote Körper in der Diagonale aus. Schwer liegt er auf dem Boden neben dem Blutnapfe und der Pfanne mit den toten Sardinen. Schärfste Sinnenempfindung hat hier gewirkt, feinste Töne sind zueinander abgestimmt; die Oberfläche der Haut ist dünn fast bis zur Durchsichtigkeit gegeben. Warmes Goldgelb, Rosa und ein helles Braun in der Mitte, auf die Seite verteilt ist dann die mehr kalte Farbe.
Goya ist in Bordeaux 1828, vier Jahre vor Goethe, gestorben. Niemand konnte sich rühmen, der wahre Erbe seiner Kunst zu sein.



Goya, Gerupfte Pute, München

ZWEITER TEIL

I. DIE SPANISCHE SEELE

1.

Daß die beiden Volkheiten, Spanien und Italien, einen starken Gegensatz aufweisen, soll nun dargelegt werden und zwar zunächst an der Art, wie man hier, wie man dort die Heiligen schildert.

Die spanischen Heiligen steigern sich höher als die italienischen zu dem, was jenseits unseres Daseins liegt, hinauf; die spanischen Mönche sind fanatisch gläubig bis zur Selbstvernichtung; erschütternd ist die Kraft, die wachsende Kraft ihrer Ekstase; das ewige Rätsel „Jenseits“ durchfoltert ihr Hirn; sie werden von den letzten Schauern durchwühlt, die sie in die Unendlichkeit führen; sie fühlen die Wucht des jenseitigen Schicksals, das über ihnen hängt. Wie anders ist die Stimmung in Italien! Hier ist der Heilige freier, unbefangener, mit dem Diesseits vertrauter. Er kennt auch irdisches Genießen, der Funke des Fühlens springt über in die Sinnenwelt.

Die spanische Kunst des 17. Jahrhunderts besitzt eine andere Religiosität als die italienische in dem gleichen Zeitraum. Überall trifft man dort die Atmosphäre gläubigster Andacht, tiefster Kraft und Glut. Es weht ein Hauch von göttlicher Allgegenwart in ihr, und über die Weltzugekehrtheit, die fraglos auch besteht, dominiert der metaphysische und transzendente Geist. Der Spanier fühlt sich innerlich der Welt gegenüber frei, nur Gott gegenüber gebunden wie kein europäischer Mensch im Barock, und so darf man behaupten, nirgendwo gab es so reine und vollkommene Heilige und Märtyrer wie in Spanien. Spanien war die Heimat der kirchlichen Kunst schlechthin, und im übrigen Europa anerkannte man durchaus diese Bedeutung; man wußte, daß Andachtsbilder in Spanien am besten gemalt wurden.

Diesen Gegensatz zu Italien kann man nicht besser erfühlen, als wenn man die Darstellung von ein paar Mönchsgeschichten vergleicht. *Francisco de Ribalta* hat unter anderen Heiligenbildern auch die Szene zu malen gehabt, wie Franz von Assisi in seiner Krankheit himmlische Musik vernimmt (Abb.). Die Legende weiß zu berichten, wie den Heiligen ein Jahr vor seinem Tode, 1225, in Rieti die Lust anwandelte, Musik zu hören, und wie sein Verlangen



Ribalta, Vision des Hl. Franziskus
Prado

auf wunderbare Weise gestillt wurde. Als er während der Nacht dem Gebete oblag, näherte sich ihm ein Engel mit den Worten: „Franz! jetzt will ich dir vorspielen, wie wir vor Gottes Thron im Himmelreiche spielen". Und der Engel legte die Viola an die Wange und strich nur ein einziges Mal über die Saiten. Da ward Bruder Franz von einer so großen Freude überströmt und seine Seele von einer so lieblichen Süßigkeit erfüllt, daß es ihm war, „als ob er gar keinen Körper mehr habe und von keinem verborgenen Gram wisse". „Und wenn der Engel noch einmal mit dem Bogen über die Saiten hingestrichen hätte" — so erzählte Franz am Morgen seinen Brüdern —, „dann hätte meine Seele sich vom Leibe trennen müssen aus unerträglicher Seligkeit"[1]).

Was hat nun unser spanischer Maler aus dieser italienischen Legende gemacht? Es ist Nacht. In finsterer Zelle brennt dürftig ein Talglicht auf dem elenden Tische, an der Wand hängt ein ärmliches Kreuz; auf harter Pritsche mit gelblichem Fell, das braune Schatten wirft, liegt, die Stigmata an Händen und Füßen, wie im Krampfe hingekauert der heilige Mann; Buße, Fasten und Krankheit haben Körper und Seele zermürbt. Eben noch hat er gebetet, da naht die himmlische Erscheinung: die Hände gehen im plötzlichen Erschrecken wie von selbst auseinander. Geisterhaft-verzückt starren die spanischen Glutaugen aus den knochigen Höhlen empor. Gegenüber dieser strengen Asketenfigur vergißt man fast den schwebenden Engel, übersieht man den zweiten Mönch, der behutsam in die Zelle eintritt, und erst recht das Lamm, das seine Füße auf den Rand des Lagers legt[2]).

Solch eine Auffassung ist im Italienischen undenkbar. Wenn der italienische Franz von Assisi dasselbe Wunder wie sein spanischer Glaubensgenosse erlebt — sagen wir: bei *Guercino* —, so wird der Vorgang nicht finster und dü-

---

[1]) Vgl. Joh. Jörgensen a. a. O., S. 605, und Christen a. a. O., S. 411.

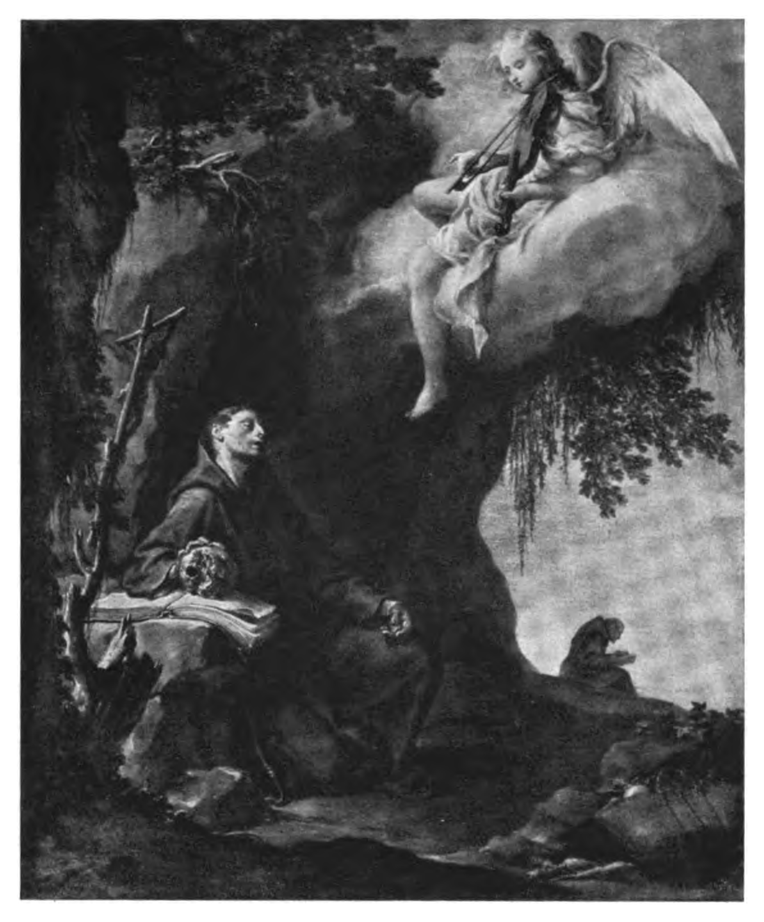
[2]) In Portiuncula erhielt der Heilige ein Lamm zum Geschenk, dem er mit besonderer Liebe zugetan war und das ihn an die Sanftmut des Heilandes erinnerte; überallhin folgte es ihm, sogar in die Kirche hinein, wo sich sein leises Blöken mit dem Gesang der Brüder vermischte; vgl. Christen S. 362, Jörgensen S. 547.

ster aufgefaßt (Abb.). Wir werden — es ist Abend — nicht in eine dunkle Zelle geführt, sondern in eine barokke Architektur, die, so fragmentarisch sie auch ist, uns doch an ein herrliches Klostergebäude denken läßt. Auch ein Stück friedsamer Landschaft wird gezeigt, und das Schloß in ihr erinnert uns an die Pracht dieser Erde. Vor dem Mauerpfeiler sitzt auch ein frommer Franziskus mit dem aufgeschlagenen Gebetbuche und dem Rosenkranze in der Hand. Aber er ist ein ganz irdisches Gewächs von großer, kräftiger Männlichkeit, das sich nicht in sich verkriecht, sondern aufgerichtet dasitzt und mit großer, ausladender Gebärde dem Engel Einhalt gebietet, da er die himmlische Musik zu ertragen nicht imstande ist. Auch er ist voll Ernst, aber der Ernst ist nicht von erdrückender Art. Und lebenbejahend ist dieser schöne italienische Engel mit seinen weichen, nackten Gliedern; er spielt fröhlich, in den Wolken sitzend, Geige vor, und liebliche Töne schlagen an sein Ohr. So der Bolognese Guercino, der unter den Italienern des Barock einer der ernstesten ist.



Guercino, Ekstase des Hl. Franz, Dresden, Staatsgalerie

Süßlich gar ist der Römer *Francesco Trevisani*. Nicht Zelle noch Klostergebäude, er malt die Felsenhöhle mit ihrer Romantik in der Nähe des Meeres, das erfrischende Lüfte zuführt. Hängende Wurzeln und Flechten; an den Baumstrunk ist ein Kruzifix festgebunden, zu dem der Heilige an seinem Steintische sitzend eben noch gebetet hat. Nun hält er sein Mittagsschläfchen, und in süßem Schlummer vernimmt er das Geigenspiel des auf den



Trevisani, Hl. Franziskus, Dresden, Gemäldegalerie

Wolkengebetteten Engels. Wird der Mönch seine Gebete wohl fortsetzen, wenn er erwacht ist? Wir vermuten, daß er sich dem Früchtekorb zuwendet, den ihm der Mönch gebracht, der sich nun, um Franziskus im Schlafe nicht zu stören, außerhalb der Höhle am Meeresufer niedergelassen hat. Alles, was an den Ernst der Askese mahnen soll, ist hier Schema und Attrappe geworden (Abb.).

Wenn *Ribera* einen „Heiligen Hieronymus mit dem Engel" bringt, so ist dieser für ihn ein Bote des Jüngsten Gerichtes; mit ungeheuerem Brausen rauscht er einher, und wir spüren den Schreck, der durch die Glieder des greisen Mannes fährt (B. 4, Abb.).

Malt *Domenichino* denselben Vorgang, so ist es die Begegnung von zwei sich nahe stehenden, wenn auch im Alter verschiedenen Menschen (München, Alte Pinakothek). Der Engel tritt dicht heran, lehnt sich an den mächtigen Folianten und erleichtert freundlich dem Übersetzer seine mühevolle Arbeit. Und auch *Reni* denkt nicht anders als Domenichino (Abb.).

Ribera ist ja als Spanier hart und streng in seiner Auffassung. Er wählt mit besonderer Vorliebe das Motiv des Martyriums, vor allem das des Bartholomäus, wie ihm bei lebendigem Leibe die Haut abgezogen wurde (B. 6). Eigentlich kann man das Geschehnis gar nicht unerbittlicher, um nicht zu sagen grausamer darstellen: wie der Metzger-Scherge mit wahrer Wollust die Haut vom Körper löst und der Metzgergeselle das Messer vor den Augen des Beschauers, ihn angrinsend, wetzt (Abb.). Indessen Ribera hat das Grausame

nicht um des Grausamen willen dargestellt; an die Qualen wollte er eindringlich erinnern, die diese gottesfürchtigen Männer der Menschheit zuliebe einst auf sich genommen hatten[1]).



Reni, Hl. Hieronymus, Wien, Galerie Liechtenstein

Alles, was an irdische Sinnlichkeit erinnern könnte, schaltet Ribera aus, und er vertritt damit nur die Anschauung seines ganzen Volkes. Selbst den heiligen Frauen gegenüber verfährt der Spanier nicht anders. Wenn *Ribera* die „Büßende Magdalena" darzustellen hat, so ist sie für ihn das sich kasteiende Weib, die inbrünstige Beterin in andächtiger Sammlung, mit gen Himmel erhobenem Blicke: sie hat sich auf die Kniee geworfen und begeht ihre Buße in der Abgeschlossenheit einer finsteren Felsenhöhle, gleichsam in einer natürlichen Klosterzelle (Abb.). Man spürt gleich die düstere Gewalt, die sie in Bann hält, spürt Härte und Peinigung. Das bißchen Üppigkeit der nackten Schulter wird gewiß nicht als Schönheit empfunden, sondern als etwas, das hemmt und der Heiligkeit entgegensteht. Die Geißel auf dem Boden ist wichtiger als das Salbgefäß, das versteckt gegeben ist.

---

[1]) Man beruft sich hierbei gerne auf die Bestimmungen des Tridentiner Konzils. Indessen die 25. und zugleich letzte Sitzung unter Pius IV. dauerte nur einen einzigen Tag, 3/4. Dezember 1563; die Dekrete wurden sehr rasch, fast überstürzt erledigt und nur ganz allgemein Umrisse für die religiös-dogmatische Wertung der Kunst gegeben. In dem entscheidenden Dekret über die Bilderverehrung („Decretum de Invocatione, Veneratione et Reliquiis Sanctorum et sacris Imaginibus", in der Übersetzung von Jodok. Egli, Regensburg 1860. S. 206 und 207) gebietet unter anderem der Kirchenrat allen Bischöfen: 1. Die Gläubigen sind über den rechtmäßigen Gebrauch der Bilder sorgfältig zu unterrichten. 2. Die heiligen Leiber der Märtyrer, welche lebendige Glieder Christi und ein Tempel des Heiligen Geistes waren, sind von den Gläubigen zu verehren. 3. Die Bildnisse Christi, der Gottesgebärerin und der Heiligen müssen in den Kirchen beibehalten und gebührend verehrt werden. — Das aber sollen alle Bischöfe emsig lehren, daß durch die in den Gemälden vorgestellten Tatsachen der Geheimnisse unserer Erlösung das Volk in den Glaubenssätzen unterrichtet werde und sein Leben dem Vorbilde der Heiligen gemäß einrichte.

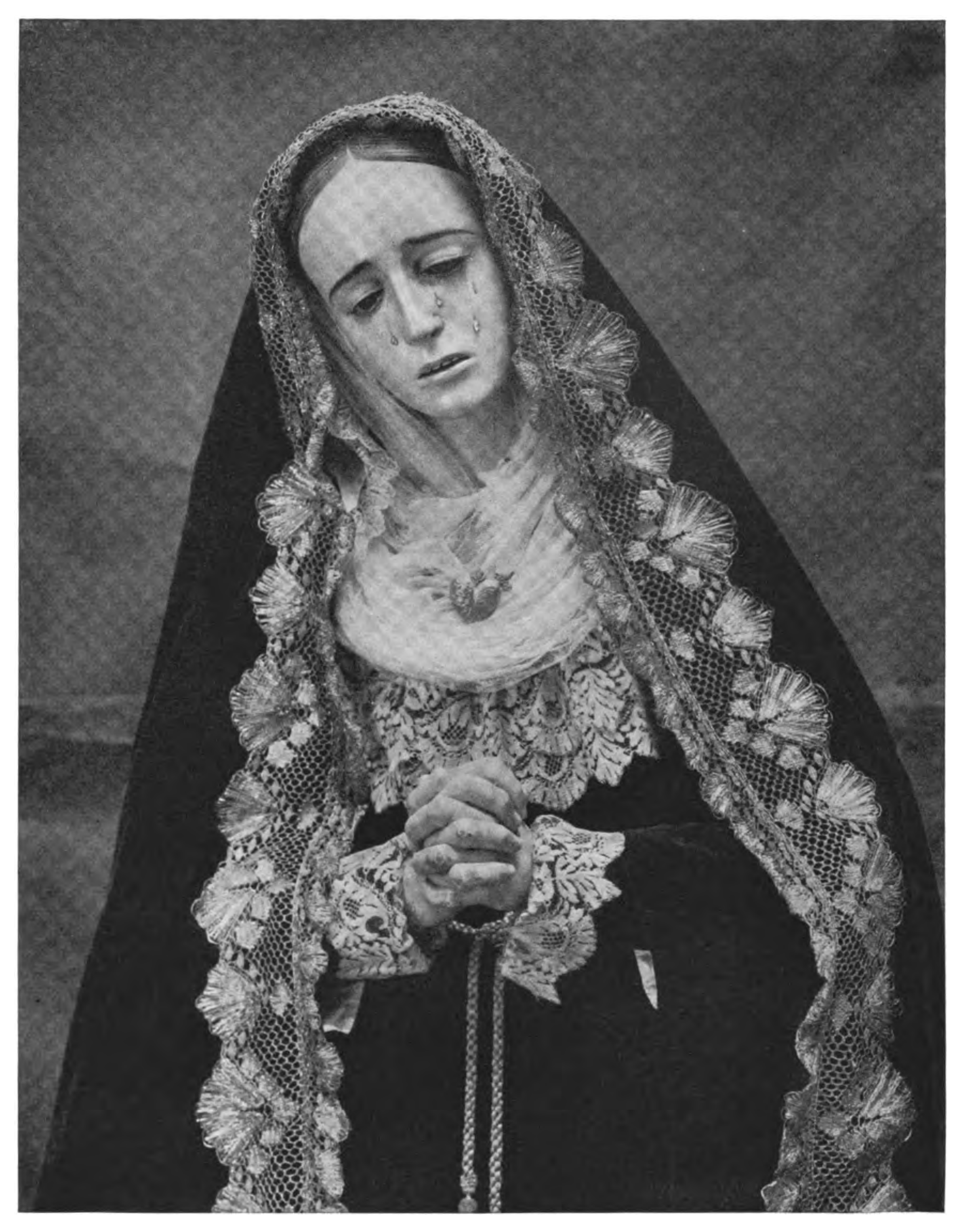
19*

Wie anders *Guido da Reni!* Das ist die schöne italienische „Sünderin“; sie hat sich in eine Felsenhöhle verirrt und wird nun gezwungen, dort für ein paar Augenblicke die Rolle einer Büßerin zu spielen; die lieblichen Putten sind sogleich tröstend zur Stelle. Weiches Gewand, fließendes Haar; die Requisiten, Kreuz wie Totenschädel, sind Stilleben, nichts anderes.
Solche Darstellungen vertragen sich nicht mit der typisch spanischen Auffassung. Was würde wohl ein Spanier zu der „Büßenden Magdalena“ des Bolognesen *Marcantonio Franceschini* gesagt haben, der Dienerinnen, selbst ein Negerknabe, beigegeben sind (Dresden), oder gar zu Rubens, wo die Freundin auf dem Balkon nur darauf lauert, wie lange wohl die unwahre Pose der Reue dauern soll (Wien)? Nichts von der inneren Zerknirschung einer Weltflüchtigen kommt in diesen beiden Werken zum Ausdruck.
Innere Zerknirschung — diesen Affekt findet man in seinen stärksten Ausprägungen eigentlich nur in der spanischen Kunst. Wir denken dabei an die „Mater dolorosa“ des *Pedro de Mena* (Abb.) und vergleichen sie mit Reni. Der Gegensatz ist auch hier ungeheuer. Im Spanischen ein erschütternder Ernst; Reni malt ein jugendliches, glattes und schönes Antlitz, in das der Schmerz seine Spuren nicht eingegraben hat. Üppig ist der Hals, und der weit geöffnete Mund verrät nichts von überstandenen Qualen.
Und um noch ein weiteres Beispiel zu dem Thema der „Mater dolorosa“ zu bringen, sei auf *Juan de Junis* „Jungfrau mit den Schwertern“ in der Kapelle der Brüderschaft Nra. Señora de las Angustias in Valladolid hingewiesen (Abb.)[1]. Eine Sitzfigur am Fuße des Kreuzes, die Rechte auf der Brust, mit hochgezogener Schulter und zurückgeworfenem Haupte blickt nach oben[2]. Leid erfüllt gewiß ihre Seele, aber es ist doch höchst charakteristisch, wie der Schmerz dargestellt worden ist. Der Mund öffnet sich, das ist an sich nichts Neues; um eine der natürlichsten Reaktionen beim Schmerze handelt es sich; allein darauf kommt es ganz wesentlich an, daß hier der Schmerz durch die Öffnung des Mundes völlig herausgelassen ist und nicht mehr tief in der Seele drin steckt. Nach unserer Meinung spricht das gegen die rein spanische Auffassung, und es ist auch gar kein Zweifel, daß die äußere Bewegtheit viel zu theatralisch und gewaltsam gegeben ist. Juni ist eben kein reiner Spanier, seine Heimat war Burgund, wenn er auch zu den Meistern gehört, die sich erstaunlich rasch zu hispanisieren verstanden.

---

[1]) Vgl. Aug. L. Mayer: „Spanische Barockplastik“. München 1923, S. 12; A. E. Brinckmann: „Barockskulptur“. Berlin 1920, S. 112.

[2]) Man achte auf die eigentümlich spanische Form der Nimben. Hier ist auf das Kopftuch der Maria statt des Heiligen-Nimbus ein Heiligen-Kamm mit blitzenden, flammenden Endigungen aufgesteckt; die übergroßen Profankämme, die die spanischen Frauen heute noch, namentlich im Süden des Landes tragen, haben als formale Vorlage dem Künstler vorgeschwebt.



Mena, Mater dolorosa, Sevilla, Kathedrale, Capilla de los Dolores



Juni, Mater dolorosa (Ausschnitt), Valladolid, Las Angustias

Bei *Gregorio Fernández* trifft man dagegen das reine spanische Blut (er ist der klare Vertreter der kastilischen Schule des Barock). In seiner „Jungfrau der Todesängste" in der Capilla de la Cruz in Valladolid (Abb.) sind alle Symptome des Spanischen deutlich vorhanden[1]); man wird empfinden, was in der spanischen Seele beschlossen liegt. Maria öffnet auch hier den Mund, aber die Lippen ziehen sich zusammen, fast berühren sich die Zähne. Der Affekt ist verhalten, der Schmerz wird nicht herausgelassen, bleibt gleich-

[1]) Vgl. Ric. de Orueta: „Gregorio Hernández" in: „Colección popular de Arte". Madrid 1920, S. 26, und D. Isid. Bosarte: „Viage artistico á varios Pueblos de España". Madrid 1804, Bd. I, S. 202.

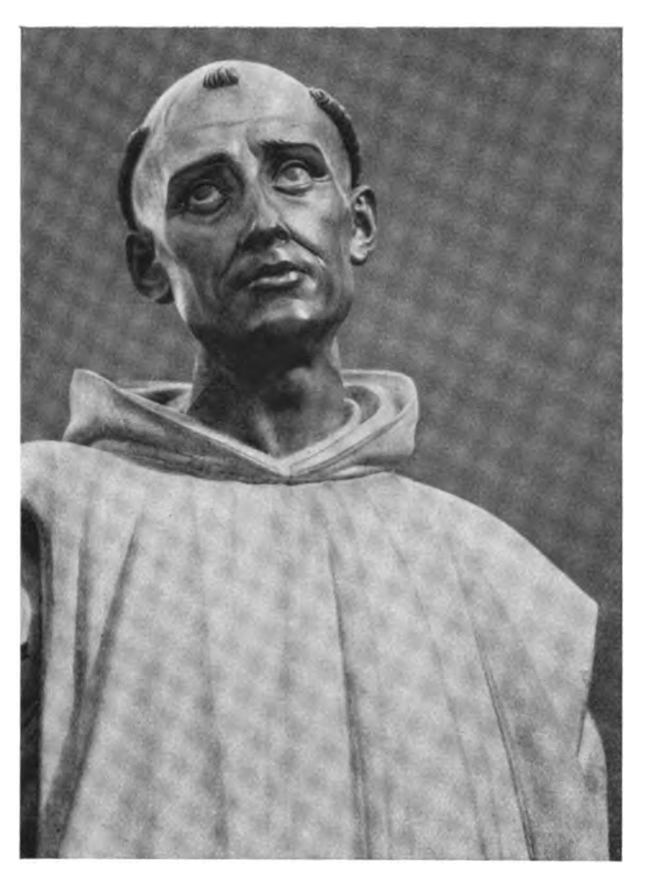


Fernández, Mater dolorosa (Ausschnitt), Valladolid, La Cruz

sam im Inneren stecken. Im Sinne der Physiologie könnte man sagen: Maria „innerviert die Muskeln", um die Lippen aufeinander zu pressen.

Junis Maria ist innerlich leidenschaftlich erregt und nach außen hin leidenschaftlich bewegt — das ist französisch —, Fernández' Maria glüht als Spanierin innerlich. Glut ist nun etwas Stilles, Verhaltenes, ist Ruhe der Erregung, es fehlt die hochschlagende Flamme. Glut geht mit äußerer Ruhe zusammen. Der spanische Heilige hat Hemmungen und verhüllt streng nach außen, was in seinem Inneren glüht.

Diese innere Glut exemplifiziert auch vortrefflich *Montañés*' „Heiliger Bruno" von 1620 im Museum von Sevilla (Abb.). Innerlich bebend trotz äußerer



Montañés, Hl. Bruno (Ausschnitt)
Sevilla, Museum

Ruhe, innerlich glühend trotz äußerer Stille, so verlangt es die spanische Psychologie, und spanisch ist auch, wie er angstvoll zerknirscht und von schwerstem Ernste erfüllt ist; düstere Gewalt hält ihn in Bann, man spürt die Qual des religiös-gedrückten Gemütes.

Stellen wir nun den Eindruck ab auf die Folie des klassischen italienischen Barock, vergleichen wir etwa diesen „Heiligen Bruno" mit *Berninis* „Heiligem Longinus" von 1640 (Peterskirche), so wird man zugeben müssen, es ist ein Unterschied wie Tag und Nacht (Abb.). Bernini inkarniert den leidenschaftlichen und theatralischen, den lauten und rauschenden Ausdruck des Italieners, der starken inneren Bewegtheit und Erregtheit entspricht die äußere Bewegheit. Das Hauptmotiv der inneren Bewegung wird weiter gesponnen, etwa wie sich ein musikalischer Gedanke in Variationen und kontrapunktischen Imitationen auslebt.

Ein anderes Beispiel: von demselben *Fernández,* der die „Jungfrau der Todesängste" in Holz geschnitten hat, stammt auch eine berühmte Statue der „Heiligen Therese von Jesu", die 1627, also 5 Jahre nach der Heiligsprechung, entstand. Wie einfach und streng ist die Figur der großen Mystikerin, der am meisten gefeierten Heiligen der spanischen Kirche, aufgefaßt (Abb.)! Still steht sie vor uns, und nichts verrät nach außen hin ihre seelische Bewegtheit: es ist die Verkörperung jenes Zustandes der Gelassenheit, die der Spanier „Dejado" nennt. Das aufgeschlagene Buch balanciert auf den Fingerspitzen, die Hand hält die Feder, die fast zum Flügel geworden ist, um die göttlich inspirierten Worte niederzuschreiben.

Berninis „Heilige Therese" von 1646 ist das italienische Gegenbeispiel (Abb.). Eine „Heilige Therese von Jesu" — meint der spanische Bildhauer — darf

nicht rücklings auf dem Boden liegen, zeigt nicht ihre Füße nackt (trotzdem es sich um die barfüßige Karmeliterin handelt), und irgendwelche sinnliche Vorstellungen dürfen bei ihrem Anblicke überhaupt nicht aufkommen. Was Bernini darstellt, ist nach spanischem Begriffe keine Ekstase der Seele, ist ein Taumel der Sinne; der Körper windet sich in Wollust, und das süße Lächeln des Engels wäre vollends für einen Spanier unverständlich und unerträglich gewesen. Die lebensfrohe Wirklichkeit der italienischen Welt strömt entgegen, und man empfindet von neuem, wie im italienischen Barock ein ungemein heiterer, fast bacchantischer Sinn vorhanden ist. Seltsam, fast streng wie ein Spanier hat Jakob Burckhardt die „Heilige Therese“ des Bernini beurteilt: „hier vergißt man freilich alle bloßen Stilfragen über der empörenden Degradation des Übernatürlichen“. Offenbar hat sich Bernini auf die Selbstbiographie der „Heiligen Therese“ bezogen: „Ich sah einen Engel neben mir zur linken Seite, in körperlicher Gestalt; ... er war nicht groß, sondern klein, sehr schön, das Angesicht war so leuchtend, daß er einer von jenen hohen Engeln zu sein schien, die sich ganz in Glut zu verzehren scheinen; es müssen jene sein, die man Seraphim nennt. Ich sah in den Händen von ihm einen langen vergoldeten Pfeil, und am Ende des Eisens schien er ein wenig Feuer zu haben: es war mir, als stoße er ihn mir einigemale durch das Herz und als treffe er die Eingeweide, und als er ihn herauszog, war mir, als ob er sie mit sich nähme, und er entließ mich ganz entflammt in großer Liebe zu Gott“.[1])



Bernini, Hl. Longinus, Rom, Peterskirche

[1]) Es handelt sich bei dem Wunder um die „transverberatio cordis“; vgl. Fray Diego de la Concepción: „Obras de la gloriosa Madre Santa Teresa de Jesus“. En Brusselas 1648, Bd. I, Cap. 29, S. 222: „via un Angel cabe mi hazia el lado izquierdo en forma corporal; ... no era grande, sino pequeño, hermoso



Fernández, Hl. Therese, Valladolid, Museum

Bernini hat sich angelegen sein lassen, den schlichten Ton der spanischen Erzählung möglichst zu meiden und die Vision mit allem italienischen Pomp und sinnlichem Pathos auszustatten.

2.

Es wäre ein Buch für sich zu schreiben, wollte man auf die vielen Wunder in den spanischen Legenden, auf die Glorifikationen, Apotheosen und Visionen näher eingehen. Jedes Land liebt bestimmte Legenden, wie es auch seine Lieblingsheiligen besitzt[1]). Charakteristisch ist, daß die spanische Kunst ihre Legenden und Wunder ganz wie historische Ereignisse mit vollendeter Sachlichkeit und schlichtester Selbstverständlichkeit wiedergibt.

Wenn bei *Zurbarán* der himmlische Bote dem Petrus Nolascus im Traume das neue Jerusalem zeigt oder Alonso Rodríguez den Christus und die Maria in seiner Klosterzelle empfängt, so sind das alles für ihn ebenso selbstver-

mucho, el rostro tan encendido, que parecia de los Angeles muy subidos, que parece todos se abrasan; deven ser los que llaman Seraphines . . . Viale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecia tener un poco de fuego: este me parecia meter por el coraçon algunas vezes, y que me llegava à los entrañas, al sacar me parecia las llevava consigo, y me dexava toda abrasada en amor grande de Dios"; dazu M. Freih. v. Waldberg: „Zur Entwicklungsgeschichte der ‚schönen Seele' bei den spanischen Mystikern." Heidelberg 1910, S. 2.

[1]) Man übersehe nicht, daß Spaniens Hauptheilige zum Teil aus Rittergeschlechtern hervorgegangen sind: so Dominicus aus dem Geschlechte de Guzmán, geb. 1170; Ignatius von Loyola, geb. 1491; Petrus von Alcántara, geb. 1499; Franziskus Xaverius, geb. 1506; Franziskus von Borja, geb. 1510 (sein Vater Herzog von Gandia); Therese von Jesus, geb. 1515.



Bernini, Hl. Therese, Rom, S. Maria della Vittoria

ständliche Wahrheiten wie die täglichen Erscheinungen der Natur oder die Fakta der Geschichte, genau so sicher beglaubigt wie etwa der Fall von Granada oder der Tod Philipps II. Und wenn der Madrilener *Claudio Coello* „das Wunder des Heiligen Petrus von Alcántara" malt, so kann man es mit weniger Mitteln gar nicht überzeugender, schlichter und ergreifender schildern: man glaubt an das Wunder. Der Heilige — so erzählt die Legende — mußte einmal in Begleitung eines Laienbruders zu einer Ordensversammlung wandern und den Fluß Guadiana überschreiten, den der Sturm so gefährlich gemacht hatte, daß der Fährmann die Überfahrt verweigerte. Da befahl Petrus von Alcántara seinem jugendlichen Genossen in seine Fuß-

stapfen zu treten, — und trockenen Fußes erreichten sie das jenseitige Ufer[1]). Verlassen wir das Gebiet der Legende und suchen wir die kirchlich bestimmte Sphäre auf, so wird es uns nach all den Darlegungen gewiß nicht überraschen, wenn etwa das Thema des „Abendmahls Christi" von der spanischen Malerei ins Dogmatische umgestaltet wird. Wir haben uns so sehr an das Schema Lionardos gewöhnt, daß wir es uns aus der abendländischen Kunst gar nicht mehr wegdenken können. Allein der Spanier hat daran eine selbständige Redaktion vorgenommen. Neben Ribaltas „Abendmahl" im Museum von Valencia ist *Juan de Juanes'* Gemälde im Prado das bedeutsamste Beispiel für diese Änderung, ist ein durchaus örtlich und spanisch bedingtes Kunstwerk. Hier sieht man statt des Brotes die Hostie mit dem Bilde des Lammes und der Kreuzesfahne, Christus hält die Hostie in der erhobenen Hand (Abb.). Juanes ist den kirchlichen Wünschen begegnet und hat den Augenblick der Verwandlung, der Konsekration gewählt. Christus spricht nicht wie bei Lionardo: „einer ist unter euch, der mich verrät", sondern wiederholt wie ein katholischer Priester die Konsekrationsworte, die bei der Verwandlung des Brotes gesprochen werden müssen und nach dem Missale lauten: „Accipite et comedite ex hoc omnes. Hoc est enim corpus meum."

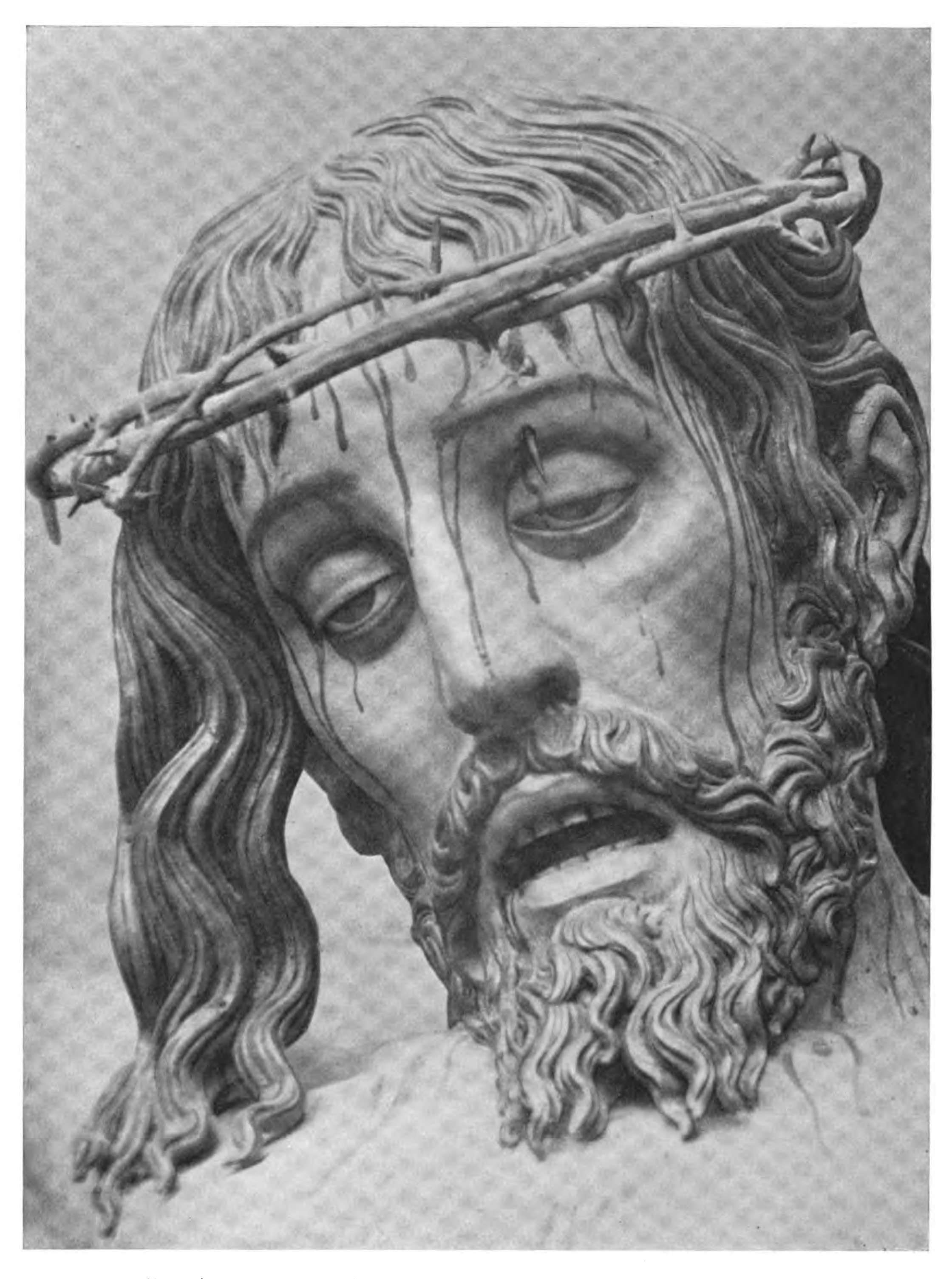
3.

Mehr noch als die Malerei des Barock hat die Plastik neue Gebiete der Empfindung erschlossen. Sie hat in ihren Figuren eine psychische Durchdringung erreicht, wie sie in Italien nicht existiert. Das Gefühl für das Unendliche, die Sehnsucht nach dem Unendlichen zeichnet den spanischen Menschen des Barock besonders aus, ja er war sogar der Meinung, in der Ekstase werde die Sehnsucht nach dem Unendlichen erfüllt, gestillt. Auch der Italiener bringt die Ekstase; sie ist aber bei ihm mehr innerweltlich, außerweltlich ist sie nur bei dem Spanier.

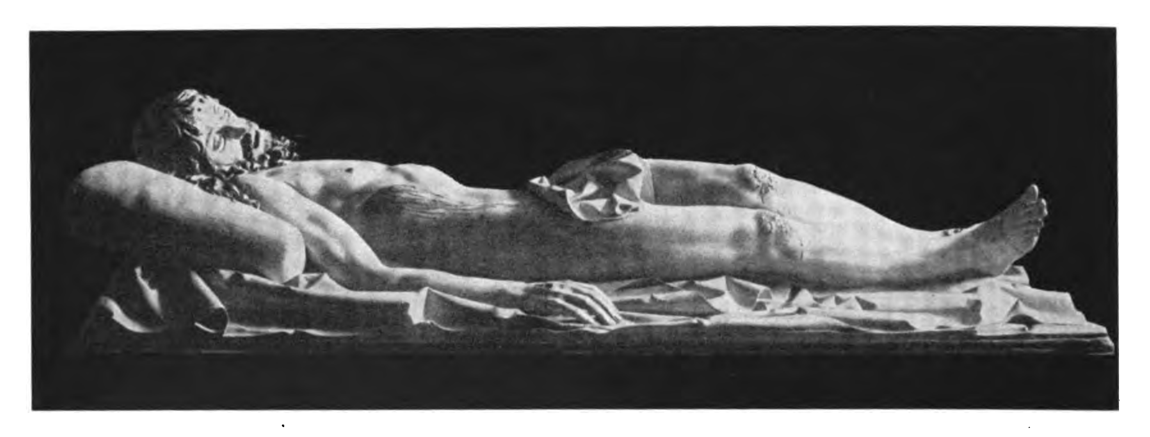
Wir wollen innerhalb des Spanischen von einem einfachen, illusionistischen und spirituellen Realismus sprechen und meinen, daß innerhalb des spirituellen Realismus drei Arten von asketischen Menschen zu unterscheiden sind: solche, die sich lediglich in der Meditation befinden, dann die im Anfangsstadium der Ekstase stehen, und drittens diejenigen, in denen die Ekstase bereits zur höchsten Verzückung geworden ist; die Ekstase stellt an sich die höchste Stufe des religiösen Seelenlebens dar. Wir beschränken uns zur Illustrierung des Psychologischen im wesentlichen auf einige Hauptbeispiele.

---

[1]) Vgl.: „Acta Sanctorum Octobris". Brux. 1853, tom. VIII, S. 678, Nr. 97.



Fernández, Cristo de la Luz, Valladolid, Museum (Ausschnitt)



Fernández, Toter Christus, Prado

A. DER EINFACHE REALISMUS

Es ist nötig, sich über den spanischen Realismus im einzelnen und über seine Abstufungen klar zu werden. Beginnen wir mit einem einfachen Beispiele; wiederum soll *Gregorio Fernández* unser Gewährsmann sein. Sein „Cristo de la Luz“ im Museum von Valladolid, der hier in Abbildung beigegeben ist, wird, wie sein „Toter Christus“ (Abb.), für jedermann als Ausdruck des spanischen Realismus von stärkster Art gelten; Schönheit und Wohllaut sind völlig beiseite gedrängt. Hier hängt am Kreuze ein Sterbender mit zerschlagenen Beinen, mit zerschundenen, bloßgelegten Kniescheiben, ein völlig erschöpfter Mensch mit erschlaffter Muskulatur. Die Lider sind halb geschlossen, der Unterkiefer fällt herab, daß der Mund sich öffnen muß: der letzte Seufzer steckt noch in der Kehle. Das Blut tropft auf der Stirn, trieft in breiten Strähnen über das eingefallene, knochige Antlitz. Was soll man aber dazu sagen, daß der flache, scharfzackige Dornenkranz mit stärkster Wucht ins Fleisch getrieben ist, so daß die Spitze eines Nagels grausam hart das Lid des Auges überschneidet? Ähnliches hat sich Morales geleistet. Der Gekreuzigte und der Schmerzensmann im ersten Zustande nach erfolgter Geißelung, — wie oft begegnet man gerade diesen Szenen der Passion in den spanischen Kirchen! Fernández vertritt den Norden, aber auch der Süden, Andalusien voran, ist diesen beiden Szenen besonders zugetan gewesen. Gerade der Schmerzensmann ist in Sevilla ein oft gewähltes Thema, und man kann sich denken, wie Christus erbarmungswürdig dargestellt wird. Der „gegeißelte Christus“ des *Pedro Roldán* in der Caridad-Kirche von Sevilla ist ein viel gerühmtes Beispiel[1]). Roldán will die Qualen schildern, die Christus

[1]) Vgl. dazu B. Haendcke: „Studien zur Geschichte der spanischen Plastik“. Straßburg 1900, S. 27.

noch vor seiner Kreuzigung zu erleiden hatte, und zwar in höchst grausamer, unerbittlicher Weise. Ohne die jüdischen Schergen mit darzustellen, ruft er in uns die Erinnerung an ihre Greueltaten wach: so haben die Henkersknechte den Körper Christi zerschunden, die Knie- und Ellenbogengelenke freigelegt, so haben sie ihm wie einem schweren Verbrecher einen doppelt geknoteten Strick um die Arme und den Hals gelegt und ihn dann in seiner Hilflosigkeit sich selbst überlassen. Muß der Anblick einer solchen Plastik nicht auch das Herz selbst des Gefühllosesten weich machen?



Fernández, Toter Christus (Ausschnitt)

B. DER ILLUSIONISTISCHE REALISMUS

Der illusionistische Realismus ist eine Steigerung des einfachen Realismus mit einer sozusagen auf den Leib rückenden Eindringlichkeit. Die Kunst kommt dem religiösen, volkstümlichen Bedürfnisse in weitgehendstem Maße entgegen. Sie will die Vorstellung erwecken, als ob es sich in ihren Figuren um noch lebende Menschen handle, und möchte den Gläubigen Garantie dafür geben, daß die Heiligen der Kirche nicht gestorben, nicht tot sind, sondern wahrhaftig noch mitten unter ihnen leben. Die Himmlischen werden erst dann recht glaubhaft, wenn sie in natürlichen Gewändern, Prunkkostümen, erscheinen und auch natürliche Haare, natürliche Wimpern tragen; ganz menschlich sollen sie ausstaffiert sein. Nur so kann die volle Wirklichkeit nach spanischer Auffassung zu ihrem Rechte kommen. Diese besondere Art der spanischen Plastik ist bekannt, und jedermann weiß, daß alljährlich in der Semana Santa (Karwoche) die Statuen ihren Standplatz in der Kirche verlassen, um von Mitgliedern verschiedener Bruderschaften (Cofradías) in feierlichem Umzuge durch die Straßen von Dorf und Stadt getragen zu werden. Bei anderer Gelegenheit haben wir hierfür das Wort „marschierende Plastik“ in Anwendung gebracht.



Unbekannter Sevillaner, Virgen de las Angustias y S. Juan, Sevilla, Capilla de S. Juan de la Palma

3 Beispiele genügen: zunächst die „Virgen de las Angustias y San Juan" in der Capilla de San Juan de la Palma in Sevilla (der Meister ist unbekannt, doch muß er ein Nachfolger des Montañés gewesen sein). Die Figuren sind in Lebensgröße, dadurch ist der Grad der Wirklichkeit gesteigert, und man darf wohl hinzufügen, die Wirklichkeit ist hier von einer fast schreckhaften Wirkung (Abb.). Die beiden, Maria und Johannes, sind von eindrucksvollem Ernste und von einer erschütternden Trauer erfüllt. Johannes, der Lieblingsjünger, redet eben die Maria an, er wendet sich zu ihr, und der Gestus der beiden ausgestreckten Zeigefinger weist deutlich darauf hin, daß es nun Zeit ist, vom Grabe Christi aus den Heimweg nach der Stadt Jerusalem anzutreten. Sie tragen Trauergewänder, schwarze, mit Gold bestickt.

Auch *Pedro de Menas* „Schmerzensmutter" in der Kathedrale von Sevilla (Capilla de los Dolores) gehört in diese Reihe hinein (Abb.). Auch sie hat kein geschnitztes und bemaltes Gewand mehr, sondern ein wirkliches, sie trägt ein tiefschwarzes Trauerkleid, das mit Metallspitzen besetzt ist. Einfache, regelmäßige Züge, Tränen tropfen auf die Wangen, sie sind aus Kristall wie die Augen selbst gebildet, und die Stirn ist glatt und unbelebt, als ob Maria in ihrem Schmerze erstarrt sei. Vielleicht erscheint sie manchem von uns wie eine schöne, aus Wachs modellierte Puppe.

Indessen, es handelt sich nicht nur um einzelne Figuren, das ganze Erlösungsdrama soll in der heiligen Woche durch die Kunst vorgeführt werden, und so sei es gestattet, aus den Passionsszenen des *Francisco Zarcillo* das frappanteste Beispiel, das „Abendmahl Christi" von 1763 in der Ermita de Jesús in Murcia, in diesen Zusammenhang zu stellen[1]). Christus an der einen

[1]) Die einzelnen Passionsszenen hat Zarcillo zu ganz verschiedenen Zeiten gemacht: 1752 die „Kreuztragung", 1763 die „Gefangennahme" und 1778 die „Geißelung". (Das „Abendmahl" wiegt übrigens 1312 Kilo und muß von 28 Männern auf den Schultern getragen werden.)



Francisco Zarcillo, Abendmahl Christi, Murcia, Ermita de Jesús

Schmalseite und die 12 Apostel an den Längsseiten der Tafel, sitzen, wie man sieht, überlebensgroß auf Rokoko-Gestühl, auf Taburett und Sessel (Abb.)[1]. Sie alle haben Augen aus Kristall, Christus hat zudem noch schwarze, lange Wimpern aus Menschenhaar. Man soll glauben, die Heiligen säßen noch mitten unter dem Volke, also müßten sie auch wirklich essen und trinken. Jeweilig am Gründonnerstag wird die Tafel mit dem weißesten Linnen gedeckt, ringsherum stehen Teller, Messer, Gabeln, Brote, und in der Mitte drei Fische und das frisch gebratene Lamm; der Vino tinto darf nicht fehlen, wie auch nicht die Früchte des Südens zum Schlusse der Mahlzeit. Wie ganz undenkbar wäre so etwas in Italien! Wer würde dort das Kunst nennen? wer überhaupt an Essen und Trinken denken? Eine darstellerische, schauspielerische Nebenabsicht liegt im Spanischen ohne Zweifel zugrunde, man berechnet auf die Gläubigen eine Wirkung, die auf außerartistischem Gebiete liegt.

---

[1]) Die Aufnahme des Photographen ist völlig falsch. Da es sich um eine „marschierende Plastik" handelt, muß das Tiefenhafte durchschlagen. Das Volk am Bürgersteig, an den Fenstern und Balkonen sieht zuerst über die Längsseite des Tisches auf Christus hin. Das Herumwandeln um den Tisch selbst kommt nicht in Frage (man beachte auch in unserer Abbildung die vier Tragstangen).


Zarcillo, Hl. Veronika, Murcia, Ermita de Jesús

C. DER SPIRITUELLE REALISMUS

A. DER ASKETISCHE MENSCH IN DER MEDITATION

Wir stehen in einer neuen Zone seelischen Lebens. Nur der asketische Mensch in sinnender Betrachtung ist der reinen Versenkung und höchsten Konzentration fähig. Hauptbeispiele liefert *Mena*, vor allem mit seiner „Heiligen Magdalena" vom Jahre 1664 im Prado und mit seinem „Johannes von Gott" in der Matthias-Kirche von Granada (Abb.). Vom Schmerze aufgewühlt, vom Leid zerquält, steht die Büßerin vor uns. Mit der einen Hand umfaßt sie fest das Kruzifix, um sich in den Kreuzestod Christi zu versenken, die andere ruht zum Zeichen der Trauer über ihre Verirrungen auf den flachen Brüsten; ausgedorrte Haarsträhnen decken sie im Verein mit dem aus Palmblättern geflochtenen Kleide fast völlig zu, in das die hagere Gestalt eingesackt ist. Der Oberkörper neigt sich vor, und in dem staubigen Gesichte mit den vorstoßenden Augen und den hochgehenden Brauen sammelt sich der Ausdruck. Lippen und Zähne liegen eng zusammen, sie atmet ein und hält den Atem an[1]).

Menas „Johannes von Gott" ist noch mehr als die „Magdalena" im Anblicke des Gekreuzigten versunken (Abb.)[2]). Seine Schmerzen sind größer, zerquält ist seine Seele, krampfhaft umschließt die eine Hand das Holz, die andere krallt sich in der Kutte fest. Der Kopf schiebt sich ruckartig vor, und auf der Stirne fühlt der Heilige die stechende Dornenkrone Christi, den er leibhaftig

---

[1]) Ich habe die Statue durch den Photographen J. Roig in Madrid neu aufnehmen lassen. Die Frontalität mußte für die ganze Figur festgehalten sein, was jedoch nicht ausschließt, daß auch von der schmalen Seite her in überraschender Weise der Ausdruck des Gesichts an Kraft gewinnen kann.

[2]) Vgl. Ricardo de Orueta: „La Vida y la Obra de Pedro de Mena y Medrano". Madrid 1914, S. 286.

vor sich sieht. Die psychische Stimmung ist bereits derartig, daß man von beginnender Ekstase zu sprechen berechtigt ist. Offenbar handelt es sich um einen Zwischen- oder Übergangstypus.



Mena, Büßende Magdalena, Prado

B. DER ASKETISCHE MENSCH IN DER EKSTASE

Die Ekstase als die höchste Stufe des religiösen Seelenlebens ist der Höhepunkt des mystischen Gebets. Sie ist die Befreiung von allem Irdischen und bedeutet das Aufgehen, das Sichauflösen in Gott. Das Sentimiento steigert sich bis zur Entrückung, Verzückung, die Sehnsucht nach dem Unendlichen wird damit gestillt. Die Heilige Therese von Avila drückt den Zustand der Ekstase so aus: „so lange die Verzückung währt, ist der Leib wie tot, so daß ihm gar oft jede Tätigkeit unmöglich ist; es erkalten die Hände und der ganze Leib, es erstarren die Hände, und sie bleiben manchmal ausgespannt wie Balken; manchmal merkt man nicht einmal, ob der Leib noch



Mena, Hl. Johannes von Gott, Granada, Iglesia de S. Matías

atmet"[1]). Die Gradunterschiede alle festzulegen, die Stadien im einzelnen, die die Seele bis zu ihrer völligen Vereinigung mit der Gottheit durchwandern muß, künstlerisch zu gestalten, ist kaum möglich. Mena allein hat ein Höchstes erreicht, ihm ist es einigermaßen gelungen, die psychischen Differenziertheiten zu erfassen und so darzustellen, daß sich Form und Inhalt decken. *Mena* zeigt in seinem „Petrus von Alcántara" (Málaga, Kirche der Heiligen Märtyrer) den Zustand der beginnenden Ekstase (Abb.), und in seiner berühmten Statue des „Heiligen Franziskus von Assisi" vom Jahre 1663 in der Kathedrale von Toledo stellt er die Ekstase in ihrer Vollendung dar. Diesen Heiligen Franz gilt es nun vollkommen zu erleben (Abb.). Der heilige Mönch hat seinen unbeschuhten, knochigen Fuß vorgestellt, die Hände sind zusammengeschlossen, der Kopf steckt gleichsam in der Nische der Kapuze, und der ganze Körper ist in eine braune Kutte eingesargt. Fasten, Wachen und Geißelung haben den Körper geschwächt, ja alles Fleisch ist abgetötet. Das Auge sieht nicht mehr, der Mund kann nicht mehr sprechen. Nicht er fühlt, es fühlt in ihm, nicht er denkt, es denkt in ihm, er läßt mit sich geschehen. Der Heilige geht im Absoluten auf und ist nunmehr mit Gott vereint. Es gibt im Empfindungsleben Europas keine Analogie zu dieser Plastik.

Italien kennt ebensowenig wie die anderen Länder diesen Grad von Ekstase. Die Ekstase in ihrer eigentümlich spanischen Äußerung kann man auch, um ein weiteres Beispiel namhaft zu machen, im Kruzifix des *Francisco Ruiz Gijón* erkennen, das unter dem Namen „Cristo de la Expiración" populär ist (Sevilla-Triana, Capilla del Patrocinio). Auch das ist Verzückung, im absoluten Sinne Verzückung, die das Antlitz überstrahlt. Die Dornenkrone ist zum Sternen- und Strahlenkranze geworden, das Lendentuch umflattert frohlockend den Körper.

[1]) **Vgl. 20. Hauptstück ihres Lebens und VI. Wohnung ihrer „Seelenburg".**

4.



Mena, Büßende Magdalena (Ausschnitt), Prado

Es mag mit der gesteigerten Auffassung der Heiligen und des Heiligen überhaupt zusammenhängen, daß dem geistlichen Charakterkopfe in Spanien eine so überaus hohe Bedeutung zukommt. Ihre Zahl im 17. Jahrhundert ist Legion. Auf dem Kopfe liegt aller Akzent, und der übrige Körper spielt oftmals eine ganz untergeordnete Rolle. Die Plastik Spaniens hat sogar stellenweise gemeint, sich mit Kopf und Händen einer Figur begnügen zu dürfen, das heißt, Köpfe und Hände allein waren Schnitzereien, die Körper dagegen „Palitroques" (Abb.)[1], verhüllt durch die natürliche Gewandung: der Kopf wurde also für völlig ausreichend befunden, Gefäß zu sein, in das man die Idealität eines frommen Lebens ausgoß.

Zurbarán liefert geradezu eine Ahnengalerie von geistlichen Charakterköpfen. Die interessantesten Belege finden sich aber doch wohl in der Plastik, und zwar bei *Montañés* und *Mena*. Beide haben unter anderem den Ignatius von Loyola und Franziskus von Borja in Holz geschnitten (Abb.)[2]. Ungemein bedeutsam hat der Sevillaner Meister den Stifter der Gesellschaft Jesu zu charakterisieren verstanden. Er hat ihn persönlich nicht mehr ge-

---

[1]) Man spricht auch von: „de candelero"- oder „de vestir"-Plastik, beide Ausdrücke für dieselbe Sache (el palitroque und palitoque = ein kurzer, ungestalter Knüttel); Beispiele: der „Heilige Franziskus" im Museo de S. Marcos in León (Abb.) und die „Virgen de las Angustias y S. Juan" in der Kapelle San Juan de la Palma in Sevilla (vgl. S. 304).

[2]) Vgl. J. Agust. Ceán Bermúdez: „Diccionario historico" a. a. O., Bd. III, S. 85, und Fern. Araujo y Gómez: „Historia de la Escultura en España". Madrid 1855, S. 334.

kannt und darum in jedem Sinne ein Idealbildnis geschaffen. Dieser kolossale, felsenharte und kahle Schädel ist voll milder, tränenreicher Schwermut, voll unerschütterlichen Gleichmuts und Gelassenheit. Ausgeglüht sind die Augen, der Mund spricht nicht, er tönt nur.

Gewaltig wirkt der Kopf des „Heiligen Franziskus von Borja“, der der dritte Jesuitengeneral gewesen war und im Kloster San Yuste Kaiser Karl V. die Leichenpredigt hielt (Abb.). Franz von Borja erscheint kühler und starrer als Ignatius selbst, die Stirn hat etwas Totenkopfartiges, und der Blick der erloschenen Augen prägt sich tief ein. Das ganze 16. Jahrhundert hat diesen Blick noch nicht darstellen können, und im 17. Jahrhundert hat es allein Spanien vermocht.

Mena begnügt sich mit der Büstenform; dennoch, was Glut der spanischen Seele bedeutet, wird man wohl an den beiden geistlichen Charakterköpfen seines Ignatius und Borja studieren können.

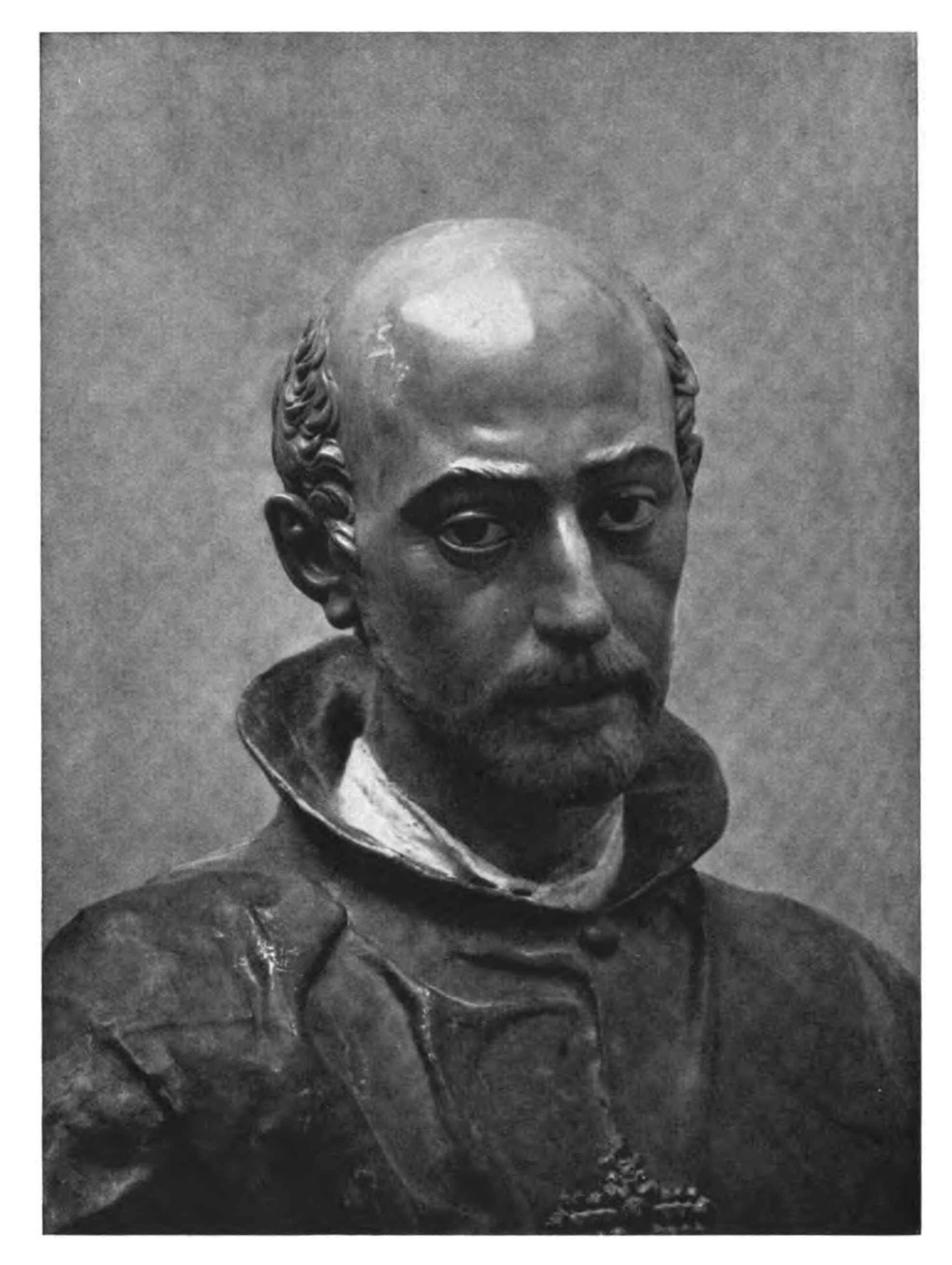
5.

Bei der Analyse des Seelischen müssen wir hier noch von einem Motiv sprechen, das freilich künstlerisch mehr eine Nebenbedeutung hat, mit dem sich aber überraschende Feststellungen machen lassen: wir meinen den Totenschädel. Es wird niemandem entgangen sein, wie oft er sich in spanischen Gemälden und auch bei Plastiken findet. An der Art dieser Auffassung und Wiedergabe wird man auch hier wiederum den Unterschied zu Italien erkennen. Wenn zum Beispiel der Italiener *Dosso Dossi* in der sogenannten „Kleinen Vision der 4 Kirchenväter“ Hieronymus zu malen hat (Dresden), so läßt er den Heiligen ruhig seinen Arm auf den Totenschädel aufstützen, und in der sogenannten „großen Vision der 4 Kirchenväter“ von demselben Meister darf sogar der Kirchenvater seinen nackten Fuß auf den Schädel stellen. *Renis* „Magdalena“ legt behaglich ihre Hand auf den Totenkopf, und *Batonis* „Magdalena“ benutzt ihn als Unterlage für das aufgeschlagene Gebetbuch (Dresden). (Man mag auch die niederländische Malerei mit einem Blicke streifen, wo das Motiv rein stillebenhaft aufgefaßt ist und ihm kein höherer Inhalt als etwa dem Apfel oder der Blume in der Vase zukommt; man denkt nicht einmal mehr daran, daß es sich um ein Symbol der Vergänglichkeit handelt).

Ganz anders in Spanien. Hier ist der Totenschädel ein Gegenstand tiefer Meditation, gilt als etwas, das nicht tot ist, sondern noch Leben in sich trägt, gilt als verehrungswürdiges, um nicht zu sagen heiliges Objekt im Sinne der Reliquie. Wie häufig betrachtet doch der spanische Heilige den Totenschädel!



Unbekannter Meister, Hl. Franziskus, León, Museo de S. Marcos



Montañés, Ignatius von Loyola, Sevilla, Universitätskirche



Montañés, Franz von Borja, Sevilla, Universitätskirche



Schule Valdés de Leals, Der blickende Totenschädel, Hamburg, Kunsthalle

Ribera läßt seinen „Paulus Eremita" mit dem Schädel sprechen, und dieser scheint zu antworten. In Grecos „Heiligem Franz von Assisi" blickt sogar der Totenschädel (Madrid, Marqués de Pidal), und blickend erscheint er auch in der Zeichnung eines *unbekannten, Valdés Leal nahestehenden Sevillaners* (Hamburg, Kunsthalle, I. 6771), die wir hier zum erstenmal in einer Abbildung bringen. (Daß es auch Ausnahmen von der Regel gibt, will nichts beweisen: Pereda zum Beispiel vertritt die weniger strenge Auffassung). Unentschieden, ob noch die Vorstellung der „Bindung der Seele an den Körper"[1]), die Auffassung des Totenkopfes als „Seelenträgers" oder letzte Erinnerungen an den Schädelkult der frühesten Zeiten zugrunde liegen[2]). Die Frage ist wert, von einem Religionshistoriker ernstlich untersucht zu werden.

---

[1]) Vgl. W. Wundt: „Elemente der Völkerpsychologie". Leipzig 1912, S. 215: „Nicht minder erscheint als eine Vorstufe der in Ägypten geübten Mumifizierung das von der Vorstellung der Bindung der Seele an den Körper getragene Austrocknen der Leiche an freier Luft, sowie der besonders in Amerika beobachtete Brauch, die Leiche zunächst zu begraben und dann nach längerer Zeit wieder auszugraben, um den Schädel oder auch andere Knochen als Seelenträger zu bewahren. Dem liegt sichtlich die Anschauung zugrunde, in diesen beharrenden Teilen beharre auch die Seele, wozu sich dann beim Schädel noch die Erinnerung an die Bedeutung der am Kopfe vereinigten Organe für den Lebenden gesellen mag."

[2]) Vgl. Hugo Obermaier: „Der Mensch der Vorzeit". Berlin 1912, S. 424, 426.

6.



Mora, Ecce Homo, Granada, Convento de Zafra

Die spanische Sehnsucht nach dem Unendlichen kommt auch durch die besondere Art des Blickes zum Ausdruck. Das Motiv des Aufblicks an sich ist gewiß keine Erfindung des spanischen Künstlers, auch nicht eine solche des 17. Jahrhunderts, der Barock hat es nur systematisch ausgebildet. In der Renaissance trifft man es ab und zu, und Perugino wie Raffael kennen es nicht nur in dem Heiligenbilde, sondern auch im profanen Porträt. Der ganze europäische Barock hat den Aufblick, aber sein Sinn ist in Spanien anders als in Italien. In Italien handelt es sich mehr um den gefühlvollen, den schmachtenden und schwärmerischen Aufblick (Correggio), um ein im Grunde heiteres Leuchten des Auges (Reni). Im Spanischen schlägt die Himmelssehnsucht, das Unendlichkeitsstreben wie nirgendwo durch, und diese Erscheinung ist ja ganz selbstverständlich in einem Lande, in dem das religiöse Leben, das Gebetsleben so mächtig vorherrschte. Jede Art des Blickes an sich ist im Spanischen schon intensiver, brennender, glühender und vergeistigter. Wir meinen: der Italiener des Barock kennt nur den Blick des Entzückens, der Spanier den des Verzücktseins und Entrücktseins; der italienische Heilige schaut nach oben in die Luft hinein, in den offenen Himmel blickt der spanische Heilige. Den Unterschied wird man sich wohl am besten klar machen, wenn man unter diesem Gesichtspunkte die einzelnen Heiligenfiguren, die wir behandelt haben, betrachtet.

So hat der Psychologe den Aufblick zu deuten. Der reine Formalist sagt: es handelt sich um ein typisches Bewegungsmotiv des 17. Jahrhunderts, und er hat durchaus Recht, so zu sprechen. Den Künstler des 17. Jahrhunderts, der nun einmal auf Bewegung hin die Formen zu sehen gewohnt war, muß es gereizt haben, die Schiebung des Auges, das an sich ja die bewegteste Form im Gesichte ist, mit den Verkürzungen und Überschneidungen, die sich daraus ergeben, darzustellen. *Zurbarán* zum Beispiel malt in seinem „Heiligen Franz von Assisi" den Augapfel so, daß die Pupille fast gar keine Beziehung mehr zur Gesichtsfläche hat: senkrecht geht der Blick herauf (München).

Andeutungsweise wollen wir nicht zu bemerken unterlassen, daß der Barock, voran der spanische, nicht nur den Auf- oder Hochblick besonders ausgebildet hat, sondern auch den Ab- oder Tiefblick in einer gesteigerten Intensität gibt, die im ganzen 16. Jahrhundert völlig unbekannt war. Menas „Mater dolorosa" (London) mag als klassisches Beispiel in Betracht kommen (Abb.).

7.

Bei der tiefen Innerlichkeit des Spaniers kann es nicht weiter überraschen, daß auch seine Gebärde anders ist als die des Italieners. Der Italiener ist lebhaft, sein ganzer Körper ist in Tätigkeit; der Rumpf neigt sich mehr, die Beine schreiten kräftig aus, die Arme strecken sich, und die Finger sind in steter Ruhelosigkeit. Der Spanier kennt nicht die breite, weit ausladende, schwungvoll gelöste und hinreißende Geste des Italieners. Die italienische Geste ist expansiv, die spanische intensiv. Die spanische Gebärde ist nicht laut, sondern still, eindringlich und höchst überzeugend zugleich; sie ist verhalten und gedämpft, ist knapp und mager, die ganze Figur wird kaum in Mitleidenschaft gezogen. Selbst in der höchsten Ekstase zeigt sich Zurückhaltung. Der Gestus der Leidtragenden in Zurbaráns „Bonaventura auf dem Totenbette" ist wie erstarrt, und überall kann man sehen, wie die Hände nicht recht voneinander loskommen und die Finger mehr nach dem Körper zurück- als nach außen streben. Der spanische Gestus entspricht durchaus der stillen, inneren Glut, die der spanischen Seele eigentümlich ist.

8.

Auch in der Farbgebung treten Erscheinungen auf, die man als spezifisch spanisch empfinden wird. Am allgemein malerischen und tonigen Prozesse des Barock nimmt Spanien teil. Allein es liegt durchaus in der Konsequenz seiner seelischen Struktur, daß entsprechend dem tiefen, schweren Ernste, der der spanischen Volkheit eigentümlich ist, diejenige Farbe besonders zu Worte kommt, die Trägerin dieser Stimmung ist: das Schwarz[1]). Die Vorliebe für Schwarz überrascht jeden, der einmal in einer Galerie unmittelbar nach den italienischen Bildern spanische betrachtet hat; der Prado ist an solchen Beispielen überreich. Schwarz ist die feierliche, heilige Farbe des Spaniers und die vornehme, zurückhaltende zugleich. Wenn man nun sagte, Schwarz sei eben eine der vier liturgischen Farben und darum von dem katholischen Spanier besonders gerne verwendet worden, so wird man sicherlich nicht das Richtige treffen: auf die Stärke, den Grad kommt es an, und dieser vor allem ist charakteristisch. Der Spanier bringt das düsterste, dumpfeste und tiefste Schwarz, oftmals ist es ungebrochen, so wie es in Italien

[1]) Umgekehrt ist die helle Farbe diejenige, in der die Vision vorgestellt wird, wie uns die Heilige Therese berichtet: „Schon allein die Weiße und der Glanz einer solchen Vision übertrifft alles, was man sich auf Erden vorstellen kann. Es ist dies kein Glanz, welcher blendet, sondern eine liebliche Weiße, ein eingegossener Glanz, welcher dem Schauenden nicht wehe tut, sondern ihm das höchste Ergötzen bereitet"; vgl.: „Obras de la Gloriosa Madre Santa Teresa de Jesús", a. a. O., Bd. I, S. 208, und: „Das Leben der Hl. Teresia von Jesu", herausgegeben von Fr. Petrus de Alcántara a S. Maria. Regensburg 1903, S. 366, 28. Hauptstück.

niemals und auch nicht im Norden vorkommt[1]). Man vergleiche etwa das Schwarz im Talar des Thomas von Villanueva oder im Rocke seiner beiden Begleiter (Murillo, Alte Pinakothek) mit dem Schwarz im Kostüm des Herzogs Wolfgang Wilhelm von der Pfalz (van Dyck, Alte Pinakothek). Hier ist Blau beigemischt, dort beim Spanier ist es eine tiefe, fast lichtlose Farbe, die von allem Irdischen losgelöst erscheint, ja unwirklich, geisterhaft wirkt. Das spanische Schwarz ist überhaupt nirgends mit viel Blau oder Rot vermischt; graue, silbrig-kühle Töne klingen mit. Mit einem Worte, der Spanier bevorzugt die dunkeln, schweren und gedämpften Farben, die schlichten Farben, er übt große Zurückhaltung in der Farbwahl. Das Bunte hat im Spanischen keine Stätte. Eng begrenzt ist überall die Zahl der Farben, sogar bei dem großen Maler Velázquez; aber allerdings welch einen Reichtum an Tönen gibt er, welch eine Fülle von Nuancen innerhalb einer einzigen Farbe! In vornehmer, unauffälliger Weise finden die Steigerungen statt. Natürlich bevorzugt auch der Spanier des Barock das Braun; als neutrale Farbe ist es ihm willkommen, er weiß es bald als kalt, bald als warm zu verwerten.
Wie sehr die schwarze Farbe, man kann sagen fast tyrannisch, das Milieu des Alltaglebens beherrschte, mag die Schilderung eines Besuches des Johann Wilhelm Neumair bei Philipp II. in Toledo im Jahre 1597 zeigen: „Fast in der mitten hette vber einem kleinen Tisch der König in einem langen schwartzen Sammeten Rock vnd schwartzen Sammeten Heublein auffm Haupt auff einem schwartzen Sammeten Stuel gesessen, darauff zwey Liechte auff zweyen Silbernen großen Leuchtern gestanden, were sonst kein Liecht mehr im Gemach gewesen. Nahe beym Tischlein hette seyn Bette mit schwartzen Fuerhängen gestanden“ u. s. f.[2]).

9.

Auch die spanische Kleidung pflegt im allgemeinen schwarz zu sein. Die spanischen Porträts bestätigen das durchaus, und es mag nebenbei erwähnt werden, daß Ausländer, die Spanien im 17. und 18. Jahrhundert bereisten, durch die Einseitigkeit der Farbe im Kostüm überrascht wurden[3]). Das Reservierte und Kühle des spanischen Menschen, das „Zugeknöpfte“ drückt sich im wörtlichen Sinne in den vielen Knöpfen aus, mit denen der Rock

---

[1]) Sehr treffend bemerkt übrigens Madame de Villars in einem Briefe an Madame de Coulanges vom 15. Dezember 1679: „Imaginez-vous une fois pour toutes, que le noir et le blanc ne sont pas plus différens que la vie d'Espagne et celle de France“; vgl.: „Lettres de Mme de Villars“. Paris 1806, Bd. I, S. 29.
[2]) Vgl. Joh. Wilh. Neumair: „Reise durch Welschland und Hispanien“. Leipzig 1622, S. 411.
[3]) Vgl. Gräfin d'Aulnoy: „Voyage d'Espagne“. Ausgabe 1666, S. 53, 78, 91 (neue Ausgabe von Mme B. Carey, Paris 1874).





Pantoja de la Cruz, Infantin Maria, Wien, Staatsgalerie

eng geschlossen wird, das Steife und Starre im Mühlsteinkragen (Lechugilla)[1]) und das Abgegrenztsein, das Distanzwahren, selbst gegenüber der nächsten Umgebung, in der Krinoline[2]). Mühlsteinkragen (Kröse) und Krinoline (Steifrock, Reifenrock oder Vertugadín) gehören ganz wesentlich zur spanisch-romanischen Tracht, sind typisch spanische Erfindungen und Ausprägungen. Der Mühlsteinkragen wurde vom 17. Juni 1600 (laut Dekret Philipps III.) bis zum 11. Januar 1623 (laut Pragmatik Philipps IV.) getragen. Er wurde abgelöst durch die kurze, glatte, gestärkte oder durch Drähte steif gehaltene, fast wagrechte Golilla[3]). Die schwere Haartracht der Damen[4]), die Prachtfrisuren und die großen Taschentücher, die zu tragen Mode wurde, wollen wir hier nicht vergessen. Mit 1630 setzte bekanntlich die Weltmode ein, und von dem Zeitpunkte ab, da Spanien

---

[1]) Vgl. Herm. Weiß: „Kostümkunde". Stuttgart 1872, Bd. V, S. 642, und M. v. Boehn: „Menschen und Moden im 16. Jahrhundert". München 1923, S. 105.

[2]) Die Krinoline findet sich übrigens zum erstenmale in dem Bilde der „Enthauptung des Johannes des Täufers" aus der Werkstatt des Fernando Gallego (Prado). Demnach wurde sie in Spanien bereits am Hofe Isabellas der Katholischen getragen; vgl. M. v. Boehn: „Spanien". Berlin 1924, S. 247. — Über das Wiedererscheinen des freilich fußfreien Reifrocks im Rokoko vgl. M. v. Boehn: „Menschen und Moden im 18. Jahrhundert". München 1909, S. 127.

[3]) Vgl.: „Voyages du P. Labat en Espagne et en Italie". Paris 1730, Bd. I, S. 399; D. Juan Sempere y Guarinos: „Historia del Luxo y de las Leyes suntuarias de España". Madrid 1788, Bd. II, S. 120; C. Justi: „Diego Velázquez", 2. Aufl., S. 160; A. Morel-Fatio: „Etudes sur l'Espagne". Paris 1904, Cap VIII; Max v. Boehn: „Menschen und Moden im 17. Jahrhundert". München 1913, S. 102: Als Karl I. nach Madrid kam, um die Hand der Infantin Maria anzuhalten, empfing er erst von der Gräfin Olivárez eine Golilla, um vorschriftsmäßig bei Hofe erscheinen zu können; — die Gräfin d'Aulnoy schreibt übrigens S. 92: „La plupart du Monde se sert de la Golille, dont deux ou trois suffisent pour un An."

[4]) Die langen Haare der Herren kamen übrigens erst im fünften Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts auf; vgl. Justi, Bd. II, S. 346; Mart. Zeiler: „Itinerarium Hispaniae". Nürnberg 1637, S. 39, schreibt noch: „Die heutigen Spanier tragen kurtze Haare, vnd wann frembde Nationen mit Haarlocken hineinkommen, so wird jhnen nicht allein nachgeschryen, sondern sie haben sich noch wol einer andern Gefahr zu besorgen".

unter dem Hause Bourbon stand (1701), gab es keine rein spanische Kleidung mehr.

10.

Man kann nichts Besseres im Sinne Baltasar Graciáns sagen, als daß auch der Ritter ein Heiliger sei[1]). Ritter und Kirche gehören zusammen, stets ist es Ritterpflicht gewesen, ihr zu dienen und sie im Kampfe gegen die Ungläubigen zu verteidigen. Darum schützt sie ihn auch, und so ist es nichts Außergewöhnliches, wenn die Ritter durch die Heiligen der Kirche mit besonderen Wundern begnadet werden. Wenn Greco den Grafen Orgaz durch die Heiligen Stephanus und Augustinus in die Gruft versenkt werden läßt, so nimmt die leidtragende Versammlung diese göttliche Auszeichnung durchaus als etwas Selbstverständliches hin, und selbstverständlich erscheint es auch, daß sich dem gotischen Königssohne Hermengild im Sterben der Himmel öffnet (Ruelas) oder er im Triumphe emporschwebt (Franc. Herrera der Jüngere, Prado).
Den Ausschlag gibt der Begriff des Vornehmen. Spanien hat ihn gleichsam neu geschaffen, und bei Spanien ist Europa in die Lehre gegangen. Bereits im 16. Jahrhundert wußte man, wie uns der italienische, in Toledo 1529 gestorbene Graf Baldasarre Castiglione in seinem „Cortegiano" berichtet, daß die „gemessene Würde", die „gravità riposata", den Spanier vorbildlich auszeichnet. Die Spanier galten damals schon selbst für die Italiener als „die Meister in der Hofkunst"[2]), und so ist es durch den Barock hindurch geblieben. Indessen die spanische Grandeza hat ihre ganz besondere Art. Zu ihr gehört vor allem der Ernst, ein bis zur Vollkommenheit ausgeprägter Ernst[3]), gehört die einsame, leidenschaftslose Ruhe, die man „Sosiego" nennt[4]). Von

[1]) Vgl. Balt. Gracián: „Hand-Orakel und Kunst der Weltklugheit", in der Übersetzung von Schopenhauer § 300; dazu als Gegensatz Ant. de Guevara: „Fürstliche Weck-Uhr und Lustgarten"; „Das vergnügte Land- und beschwerliche Hof-Leben"; „Der rechte wolgezierte Hoffmann, oder Hoff-Schul", übersetzt von Aegid. Albertinus, Frankfurt 1689; dazu Bern. Moreno de Vargas: „Discursos de la Nobleza de España". Madrid 1622, S. 4.

[2]) Vgl. Alb. Wesselski: „Der Hofmann des Grafen Baldesar Castiglione". München 1907, Bd. I, S. 145 und 165: „und es dünkt mich auch, daß uns die gemessene Würde, wie sie dem Spanier eigen ist, mehr zieme als die rasche Lebhaftigkeit, womit der Franzose jede Geberde begleitet".

[3]) Literarische Parallelen gibt es in großer Zahl. So sagt schon Sebastian Münster in seiner „Cosmographia" Basel 1544, S. 46: „Die Spanier sind schwermuetig und ernsthafftig"; dazu Joh. de Laet: „Hispania". Lugd. Batav. 1629, S. 86; Dan. Georg Morhofen: „Unterricht von der teutschen Sprache und Poesie". Kiel 1682, S. 212; Le Sieur Coulon: „Le fidèle Conducteur pour le voyage d'Espagne". Paris 1654, S. 5; D. Nic. Hieronymi Bundlings P. P.: „Otia". Leipzig 1706, S. 51; Abbé de Vayrac: „Etappe present de l'Espagne". Paris 1718, Bd. I, S. 40.

[4]) Das „Diccionario de la Lengua Castellana por la Real Academia española". Madrid 1899, schreibt: „Sosiego = Quietud, tranquilidad, serenidad"; dazu Karl Vossler: „Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung". Heidelberg 1913, S. 351 und „Nachtrag", S. 400.



einer „stummen Beredsamkeit", von einem „behutsamen Schweigen" spricht Gracián: „Behutsames Schweigen ist das Heiligtum der Klugheit" (§ 3). Äußerlich ist der Ritter kühl, aber die Kühle ist nur die Umhüllung seiner inneren Glut. Nie ist er der Leidenschaft verfallen; es gibt „keine höhere Herrschaft als die über sich selbst und über seine Affekte: sie wird zum Triumph des freien Willens" (§ 8). Er gerät nie aus der Fassung: „man sei daher so ganz Herr über sich und so groß, daß weder im größten Glück noch im größten Unglück man die Blöße einer Entrüstung gebe, vielmehr, als über jene erhaben, Bewunderung gebiete" (§ 52). Der Ritter hat Distanz zur Menge; er ist gravitätisch, hochmütig und stolz[1]), steif, selbst starr, ist der Mann der Ehre schlechthin. Jeder weiß, wie im „Lazarillo de Tormes" der Hidalgo ängstlich auf seine Ehre und seine Reputation bedacht ist, die nach seiner Meinung „das ganze Kapital eines anständigen Mannes ausmachen"[2]).
Interessant zu sehen, wie gerade Greco, der doch als ein Fremder, als ein Außenstehender das spanische Ritterwesen in Toledo genau studieren konnte, den mehr melancholischen, asketischen Typus wiedergegeben hat, wobei er uns nicht seine Meinung über das steife und stolze Wesen vorenthält (Bildnis des Hidalgo mit der Hand auf der Brust, Abb.). Das Asketische gestaltet er unübertrefflich in dem Porträt des Don Rodrigo Vásquez, des Präsidenten von Kastilien, der in seinem knappen Fleische, mit dem entsagenden Blicke, seinen stummen, wie versiegelten Lippen und in der Art der Vergeistigung etwas Märtyrerhaftes an sich hat (Abb.). Velázquez dagegen malt mehr das offizielle, höhere Rittertum, das Bevorzugte ihres Standes, das Repräsentative ihrer Macht; dabei übersieht er, selbst ein Ritter, nicht ihre ruhige, kühle Einfachheit und Aufwandlosigkeit.
Spanische Porträts jener Zeit, das heißt Bildnisse von nüchternen und steifen, kühlen und kalten, in sich gekehrten, sich von der Außenwelt abschließenden Menschen, die wohl den Betrachter anblicken, aber nicht mit ihm zu sprechen wünschen. Karg ist die Wiedergabe der äußeren Mittel. Die Figuren beanspruchen im allgemeinen keinen allzu großen Raum, und dieser ist

---

[1]) Schon Strabo spricht im dritten Buche seiner „Geographie" von dem „Hochmut der Iberer, der keine gemeinschaftliche Verbindung unter den vielen Völkern und Herrschaften zulasse"; Mart. Zeiler a. a. O., S. 39: „Es wird an den Spaniern sonderlich der Stoltz getadelt, daß sie sich allen anderen Nationen fürziehen wollen vnd daß sie mit ihrer gravitet auch ein angenommene Ernsthafftigkeit vermischen"; J. L. W.: „Hispanicae Dominationis Arcana". Lugd. Batavor. 1653, S. 96.

[2]) Zu dem Begriffe der Ehre gehört für den spanischen Ritter auch die Reinheit des Blutes, die „Limpieza". Der Adel scheint sich in der Tat für rein gehalten zu haben; vgl. Zurbaráns Aussage vor der Ernennung des Velázquez zum Santiago-Ritter, S. 23 meines Buches über Zurbarán; dazu Eb. Gothein: „Ignatius von Loyola und die Gegenreformation". Halle 1895, S. 21. — In Cervantes' „Don Quijote" hebt Dorotea ausdrücklich hervor, daß sich ihre Familie nie mit andern Stämmen vermischt habe: sie seien „alte und unbefleckte Christen".

auch nicht mit dekorativen Stücken angefüllt, Prunk und Pomp drängen sich nirgends vor.



Juan Carreño de Miranda, Witwe Philipps IV. als Äbtissin, München, Alte Pinakothek

Es gibt Adelsbildnisse, die man sogar wie die von Heiligen betrachten muß, so sehr überwiegt darin das feierlich Stille der spanischen Seele. Eine Art Zwischentypus ist das Porträt der Äbtissin gewordenen Witwe Philipps IV., das des Velázquez Nachfolger Carreño de Miranda gemalt hat (Abb.). Nur die Uhr auf dem Tische tickt in diesem dämmrigen, bleichen und abgeschlossenen Raume, der die Sprache der Stille spricht. Es ist typisch spanisch empfunden, wie die Uhr an die Vergänglichkeit des Lebens gemahnt. Die Zeit im Kloster wird für die in der Zurückgezogenheit lebende Königin vorübergehen. „Lebende Königin?" Fast erstarrt ist das Lebensgefühl, des Todes ist sie stets gewärtig. Die spanische Uhr ist nicht im üblichen Sinne als Stillleben hier aufzufassen, sie hat, wie der Totenschädel, eine höhere Bedeutung, ist in ihrer Art ein „Memento mori".

11.

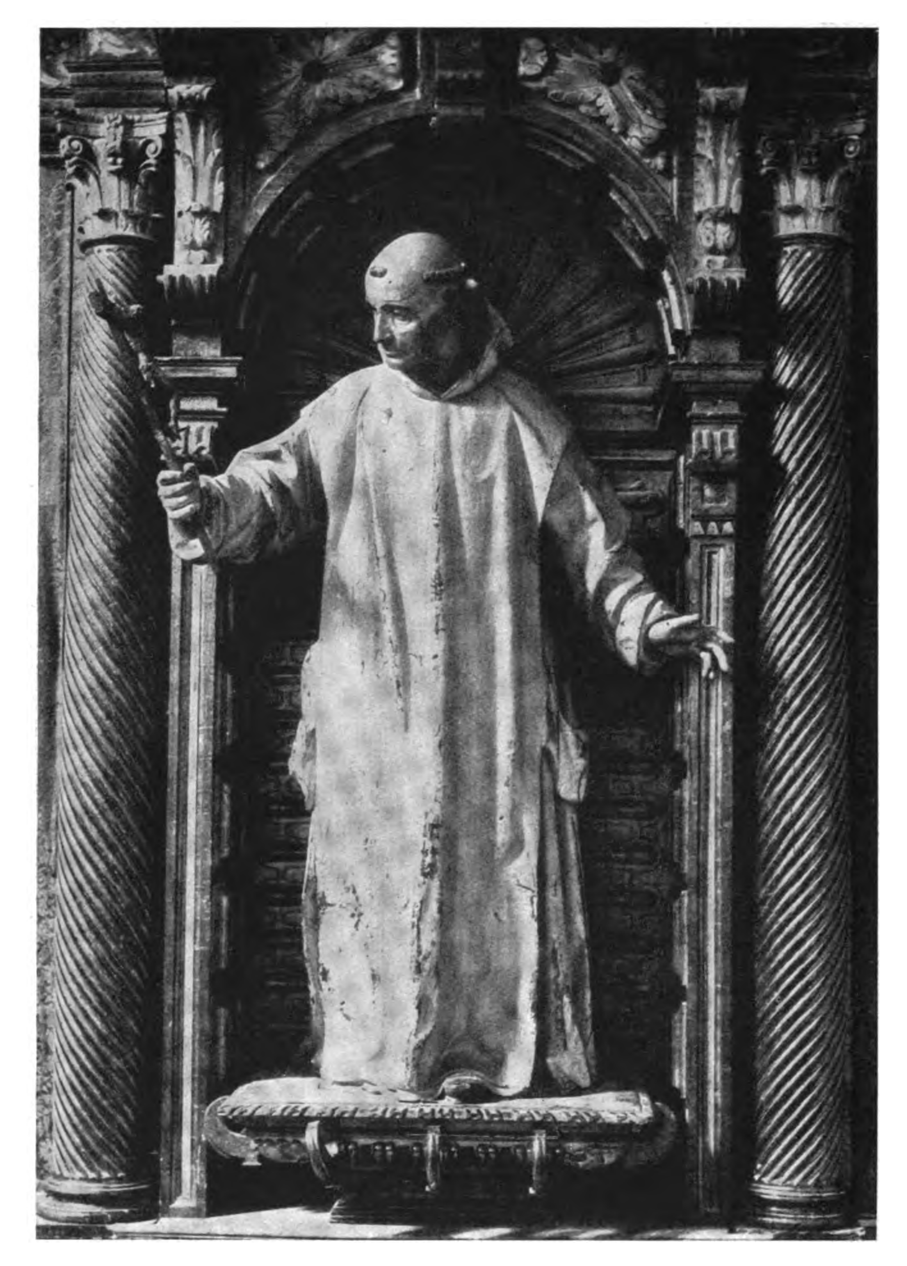
Somit darf man feststellen: der Ernst auf religiöser Basis ist die Grundeigenschaft des national spanischen Wesens. Da er durchgehends waltet, hat auch das Lachen keine Stätte. Es gibt kaum ein Ritterbildnis, in dem das Lachen dargestellt worden wäre. Das Lachen hat der spanischen Kunst fast vollkommen gefehlt. Es kommt zwar vor, allein es ist fast nur für den einfachen Mann aus dem Volke, für die Jugend oder den geistig Beschränkten vorbehalten. Der Narr, der Zwerg, der Idiot lacht (Velázquez, Ribera), der Bauernbursche, der Trinker und der Küchenmeister, oder, wenn wir an Murillo denken, das Zigeunermädchen, die Orangenverkäuferin, der Bub, der Würfel

spielt oder Pasteten ißt. Gewiß, da lacht uns auch einer ins Antlitz, lacht uns entgegen, lacht auf, aber geschieht es aus voller Herzenslust? Das spanische Lachen ist kein reines, klares und frohgelauntes Lachen, ist hart, breit, gebunden und starr, ist meist wie von einem Seufzer begleitet; es fordert uns nicht zum Mitlachen auf. Umgekehrt ist das italienische Lachen hell und frei, Ausdruck kindlicher, unschuldiger Fröhlichkeit. Ausgelassen und zügellos gelacht wird bei den Niederländern; wo das Bürgertum regiert, da läßt man sich gehen, da ist dann auch das Sittenbild besonders beliebt. Das Lachen ist eine momentane Gemütsbewegung, und so mag noch erwähnt werden, wer den Augenblick geistig rasch zu erfassen und festzuhalten versteht, wird es auch am besten darstellen können.

II. DAS SPANISCHE FORMGEFÜHL

Nur Italien, das klassische Land, hat bekanntlich neue Bildformen geschaffen, nicht nur für die Renaissance, sondern auch für den Barock, neue, das heißt neue ebenso im Gegensatze zum Altitalienischen, wie im Sinne einer gesamteuropäischen künstlerischen Grundlegung. Im Spanien des Barock dagegen von einer neuen, lediglich dieser Nation eigentümlichen Bildform zu sprechen, ist nicht möglich. Wenn sich auch der spanische Mensch von dem italienischen unterscheidet — wir suchten sie immer einander entgegenzusetzen — und er ein völlig verschiedenes, im wesentlichen religiös orientiertes Seelenleben besitzt, so hat er sich doch formal nicht so selbständig und vollkommen ausgesprochen, daß man behaupten könnte, es gäbe eine spezifisch spanische Bildgestaltung. Wohl finden sich überall einzelne ausschließlich spanische Züge, aber die Form als Ganzes ist nicht original. So kann man zwar beweisen, einmalige Individuen wie Velázquez, Murillo und Mena haben so und so komponiert, aber der spanische Volksgeist hat keinen ursprünglichen Formtypus gezeugt.

Das spanische Auge ist antiklassisch, wir haben es wiederholt nachdrücklich betont, und es ist auch nicht unerwähnt geblieben, daß dem Spanier der Ausdruck als solcher über allem steht, viel wichtiger als die Schönheit an sich ist: er scheut sich nicht, dem seelischen Ausdruck zuliebe die Häßlichkeit, selbst die gesteigerte Häßlichkeit, darzustellen. Auch das ist eigentümlich: die Spanier geben nicht vieles und nicht vielerlei in ihren Bildern. Man begnügt sich gerne mit der Einzelfigur, und reich bewegte Massen finden sich fast überhaupt nicht. Es gibt auch nur wenig oder gar keine Architektur in den Gemälden, und es muß einmal ausgesprochen werden, daß des Spaniers Verhältnis zur Architektur alles in allem genommen nicht sehr innig gewesen ist. Überall steht die Malerei voran. Die eigentlichen Großmeister der spanischen Nation sind Maler gewesen. Maler haben den Ruhm des Landes begründet. Die spanische Malerei weist den Weg, und die Architektur nimmt den Gang, den ihr die Malerei vorgezeichnet hat, das heißt, sie ist ungemein malerisch (Churriguerra) (Abb.).



Pereyra, Hl. Bruno, Kartause Miraflores



Pereyra, Hl. Bruno, Kartause Miraflores

1. FIGUR UND NISCHE



Montañés, Purissima, Sevilla, Universitätskirche

Das wenig enge Verhältnis zur Architektur als raumgestaltender Kunst zeigt sich sehr deutlich in der Art, wie der Spanier die Plastik in der Architektur unterbringt. Besonders auffällig, wie locker vielfach die Freifiguren nicht nur in den großen Retabels, sondern auch auf dem Trascoro und Transparente aufgestellt sind: sie scheinen oftmals rein zufällig gerade da zu stehen, wo man sie gewiß nicht erwartet hat, und jederzeit bereit zu sein, den Platz mit einem anderen zu vertauschen.

Der Spanier des Barock hat kein starkes Gefühl für die Relation zwischen Figur und Wand, zwischen Figur und Nischenraum; er braucht nicht das architektonische System der Nische, empfindet auch nicht eigentlich ihre Resonanzkraft. Man muß das als einen Mangel an Raumempfindung ansehen; dem allgemeinen Verlangen nach dem Tiefenhaften wird nicht besonders Rechnung getragen. Offenbar empfand man die volltönende, rauschende, tiefe Schatten in sich aufnehmende italienische Barocknische als etwas Störendes. Man scheint nichts Unbehagliches darin gefühlt zu haben, eine Heiligenstatue vor eine leere Wand, ja vor ein paar Bretter in schmalster Tiefe zu stellen. Der Spanier verlangt für seine Heiligen keine eigentliche Bewegungsmöglichkeit; die Figur hat so zu stehen, daß der Eindruck der Knappheit und Enge zustande kommt. Das braucht natürlich nicht immer so zu sein, doch wird wohl jeder, der spanische Plastik im Lande selbst gesehen, vielfach diese Beobachtung gemacht haben.

Suchen wir ein paar Hauptbeispiele namhaft zu machen, aus denen das allgemeine Verhältnis von Figur und Nische einleuchtend wird! Wenn Manuel



Montañés, Johannes der Evangelist, Sevilla, Convento Santa Paula

Pereyra den „Heiligen Bruno" gibt, so stellt er den Asketenkörper auf einen breit gezogenen Sockel und vor eine Fläche, die man zur Not noch als Nische bezeichnen mag (Abb.). Eher aber kommt der Eindruck zustande, der Heilige sei aus einer Tür herausgetreten und habe sie soeben hinter sich geschlossen, um nun unter seinen Klosterbrüdern vom Kreuzestode Christi zu predigen.
Und wenn *Montañés* für seine „Purissima" eine rechteckige Nische bereithält, so ist der tiefenhafte Charakter so schwach, daß man nicht auf den Gedanken kommt, sie wirklich als Nische, sondern mehr als türartigen Abschluß zu fassen (Abb.). Man soll sich gar nicht eine feste Wand dahinter denken, und nicht umsonst hat der Pinsel des Malers den Hintergrund mit einer Landschaft, die inhaltliche Betrachtungen zum dargestellten Gegenstande fördert, zugemalt (vgl. auch seinen „Johannes Evangelista", Abb.). Und so denkt auch *Pedro de Mena* (Abb.).
José de Mora hatte für den Hochaltar der Kartause in Granada den „Heiligen Bruno" zu schnitzen, eine verhältnismäßig kleine Figur, die so hoch in die Nische hinaufgeschoben ist, daß der Kopf das Schloß der goldenen Muschel deckt (Abb.). Die Nische wird hier ihres architektonischen Charakters dadurch entkleidet, daß sie mit kleinen, diagonal zueinander angeordneten Spiegeln ausgelegt ist, und das Motiv wiederholt sich am goldschimmernden Hauptaltare selbst, wo Spiegel in zahlreichen Rundformen auftauchen. Damit werden malerisch höchst bedeutsame Wirkungen erzielt. Es verbietet sich, von einer plastischen Form der Nische zu sprechen; es wird eine räumliche Unendlichkeit durch das tausendfältige Spiel der Reflexe vorgetäuscht,



Mora, Hl. Bruno, Granada, Cartuja

die ihrerseits die religiöse Stimmung ins völlig Unbegrenzte, Unermeßliche und Ewige führen soll. Auch *Zarcillo* wendet dieselben Hilfsmittel in seinem „Hieronymus“ von 1755 an, indem er sich verschiedenartiger, facettierter Spiegel bedient (Jesuitenkloster San Jerónimo bei Murcia).

Wie die Nische, die man eigentlich erwartet, ersetzt werden kann, zeigt *José de Mora.* Sein „Heiliger Josef mit dem Christkinde im Arm“ und seine „Büßende Magdalena“ im Sagrario der Cartuja von Granada stehen wohl auf prächtigen Konsolen zwischen mächtigen Säulen (Abb.); aber was für einen Raum hat man sich hinter diesen beiden Figuren zu denken? Keinen: von oben her aus dem glockenartigen Baldachine schwebt ein buntfarbiger Vorhang herab, zwei Putten in diagonaler Anordnung halten ihn hoch, damit er nicht die heiligen Figuren zudeckt.

Findet sich einmal eine Figur in einer voll-plastischen Nische, ist es nur eine Ausnahme, oder ausländische Künstler waren im Spiele. Der Gegensatz zwischen Italien und Spanien tritt deutlich zutage auch in der Verwendung des Materials: der Spanier schnitzt in Holz, in Marmor meißelt der Italiener. Auch in diesem Zusammenhange wollen wir *Berninis* „Longinus“ erwähnen (Abb.). Hier ist die Nische als plastischer Vollkörper wunderbar empfunden, tiefenhaft entwickelt und gewaltig ausgehöhlt; sie ist die notwendige Umgebung für die lebenstrotzende Kraft der körperlichen Erscheinung dieses dionysischen Heiligen mit der rauschenden, expansiven Geste des Italieners.

Mit der „marschierenden Plastik“ der Spanier aber, wie wir sie genannt haben, hat die Herrlichkeit dieser Kunst eigentlich ihr Ende erreicht. Es ist ein Widersinn, Plastik zu schaffen, die nicht dauernd an einen bestimmten Raumkomplex gebunden ist und nicht von ihm wesentlich ihre Schönheit und ihre ästhetischen Gesetze empfängt. Hierher gehören all die spanischen Passionsfiguren, die „Pasos“, die von Anfang an für die Prozession durch



Mora, Hl. Bruno, Granada, Cartuja

die Straßen bestimmt waren und erst so ihre wahre Bedeutung empfingen. *Zarcillos* „Abendmahl Christi" mag als typisches Beispiel erwähnt werden (Abb.). Diese Plastik befindet sich zwar in dem Zentralbaue einer Kapelle, ist aber architektonisch gar nicht eingebunden, sondern steht darin etwa wie ein Galawagen in einer königlichen Remise, bestimmt, den engen Raum nur an den hohen Festtagen zu verlassen, wo sich sonst in den anderen Ländern innerhalb der Kirche selbst die ganze geheimnisvolle Pracht und Schönheit zu entfalten pflegt: Straßenszenerien, strahlender Kerzenwald, Gebete und frommer Gesang! Das ist keine reine Plastik mehr; man stelle sich vor, wie etwa Adolf von Hildebrand über sie geurteilt hätte. Im weitgehenden Sinne sind Konzessionen an die volkstümliche Frömmigkeit gemacht worden. Man hat die Wirkung auf den gläubigen Betrachter berechnet, und dieser ist zugleich der Zuschauer. Wölfflins Satz: „Es gibt keine Freifigur, die nicht in der Architektur ihre Wurzeln hätte", gilt für alle große Kunst; die „marschierende Plastik" Spaniens verneint dieses Prinzip und damit sich selbst.



Mora, Büßende Magdalena, Granada, Cartuja

2. LINEARISMUS UND FRONTALITÄT

Man darf nicht meinen, daß die Linie im Barock überhaupt nicht mehr vorkäme, mundtot gemacht worden sei, um erst wieder im Klassizismus, um 1800, das große und vielsagende Wort zu sprechen. Es gibt auch im Barock

einen Kontur. Die Frage ist nur die, dominiert er oder nicht, und wenn das erstere der Fall ist, liegt dann dieselbe künstlerische Absicht wie in der Klassik vor, oder hat die Linie des spanischen Barock eine andere Bedeutung? Wird man behaupten dürfen, der Spanier habe auf alte Stilformen zurückgreifen, bewußt Orientierung nach rückwärts nehmen, archaische Tendenzen verfolgen wollen? Gewiß ist: Spanien hat noch im Barock die Linie, was wir an einigen Hauptbeispielen darlegen möchten.



Mora, Josef mit dem Christusknaben, Granada, Cartuja

Menas Statue des „Heiligen Franz von Assisi“ vom Jahre 1663 paßt offenbar nur schwer in die europäische Optik des 17. Jahrhunderts (Abb.). Wird doch damals — allgemein gesprochen — der Umriß negiert, die Starrheit gelöst und die strenge Frontalität vermieden. Die „Grundbegriffe“ scheinen zu versagen und andere Erklärungsversuche notwendig zu werden. Auf alle Fälle gibt es hier eine „Linie“; sie liegt sogar als Blickbahn und Führerin des Auges vor, und ein konturierendes Sehen wird gewiß die Figur isolieren, die mit gleichmäßig bestimmten Linien zu umreißen ist. Allein diese Linien sind trotzdem keine reinen Linien, haben keinen Wohlklang; niemand wird von der „reinen Cantilene“, dem „bel Canto“ der Renaissance zu sprechen sich veranlaßt sehen. Diese Art von Linie ist durchaus von jeder klassisch-italienischen prinzipiell verschieden. Die Linie des Mena faßt überhaupt keine Form, legt sie nicht irgendwie plastisch aus, und die Hand des Betrachters könnte zwar an der Kutte des Mönches tastend entlang gehen, aber niemals



Risueño, José, Johannes der Täufer, Granada, Cartuja

würde sie zu der Empfindung kommen, den Inhalt des Körpers damit gespürt zu haben. Menas Linie ist eine unbiegsame, starre Linie; sie hat nichts Befreiendes, vielmehr lediglich Beengendes, Beängstigendes, unheimlich Beklemmendes an sich. Sie drückt das asketisch Strenge, das ekstatisch Starre aus; nur eine psychologische Erklärung ist hier am Platze. Es wird kein wohlgebauter Körper hinter der Kutte geahnt, sondern ein fast wesenloser Leib, ein bis zum Skelett abgemagertes, menschliches Gerüst: der Heilige hat sein Fleisch mortifiziert. Allein der Kontur als Scheinkontur gibt nicht nur die Enthaltsamkeit, die starre Ekstase wieder, er ist zugleich Grenze in dem Sinne, daß er die Figur gegen die Welt abschließt und sie von ihr aussperrt: die Kutte sargt den Heiligen ein. Überflüssig zu sagen: jede barocke, unruhig bewegte Linie würde die Aufmerksamkeit vom Antlitze dieses großen Ekstatikers ablenken; im Antlitze allein sammelt sich vollkommen der Ausdruck. Das ist nun freilich durchaus im Geiste des italienisch-europäischen Barock geschehen[1]).

Dieser Pseudo-Kontur ist ein *asketischer Kontur,* wie wir ihn nennen wollen; er findet sich nur bei den Mönchen und Heiligen, bei denen ein hoher Grad von Kontemplation und Ekstase dargestellt werden soll. Mena, der charakteristischste Vertreter der spanischen Barockplastik, liefert hierfür viele

---

[1]) Wie sich übrigens die Figur eines Mönches unter den Händen eines französischen Frühklassizisten formt, mag Houdons „Heiliger Bruno“ von 1766 erweisen (Rom, S. Maria degli Angeli), wo die Linie wieder Linie der Form geworden ist und die Silhouette eine gleichmäßige Bedeutung bekommen hat; übrigens ein echt französischer Heiliger: kalte Stille ohne Fanatismus!

bedeutende Beispiele[1]), aber auch bei Montañés findet sich ähnliches (Abb.). Um bei *Mena* zu bleiben, bringen wir von ihm die Büste einer „Mater dolorosa", die sich in London im Victoria- und Albert-Museum befindet und mit Erlaubnis der Direktion hier veröffentlicht wird[2]). Es sind zwei Aufnahmen gemacht worden, eine falsche und eine richtige (Abb.). Die Abbildung muß durchaus die Frontansicht festhalten, wenn ein befriedigender Anblick möglich sein soll; so wird man sich auch erst von der Pseudolinearität des spanischen Barock überzeugen können. Die Außensilhouette ist da, aber sie wird sehr bald an den Schultern in charakteristischer Weise ausgeschaltet durch die Art, wie neue Linien herankommen, die Über- und Unterschneidungen erzeugen und die Führung übernehmen. Die Linie, die von der Mitte der Brust heraufgeht und quer über die Stirn läuft, ist zwar Randlinie, doch sie bedeutet nichts Wesentliches, da sich der zur fest anliegenden Kappe geformte Mantel weit vorschiebt und dadurch Platz für die sich ansammelnden Schattenmassen gewonnen wird. So kommt ein spezifisch malerisches Moment zustande, wiederum durchaus im Sinne des 17. Jahrhunderts. Von neuem wird man sich hier von der Eigenart der Linearität des spanischen Barock überzeugt haben, die ganz unklassisch ist, schon darum, weil sie sich nicht durch Klarheit und Schönheit auszeichnet. Wie eine klassische Büste



Mena, Hl. Isidor von Sevilla, Málaga, Kathedrale

[1]) Vgl. Ricardo de Orueta a. a. O., Fig. 21, 31, 37, 51, 57, 73, 81, 140.
[2]) Herrn Direktor Cecil H. Smith bin ich für sein freundliches Entgegenkommen zu Dank verpflichtet.



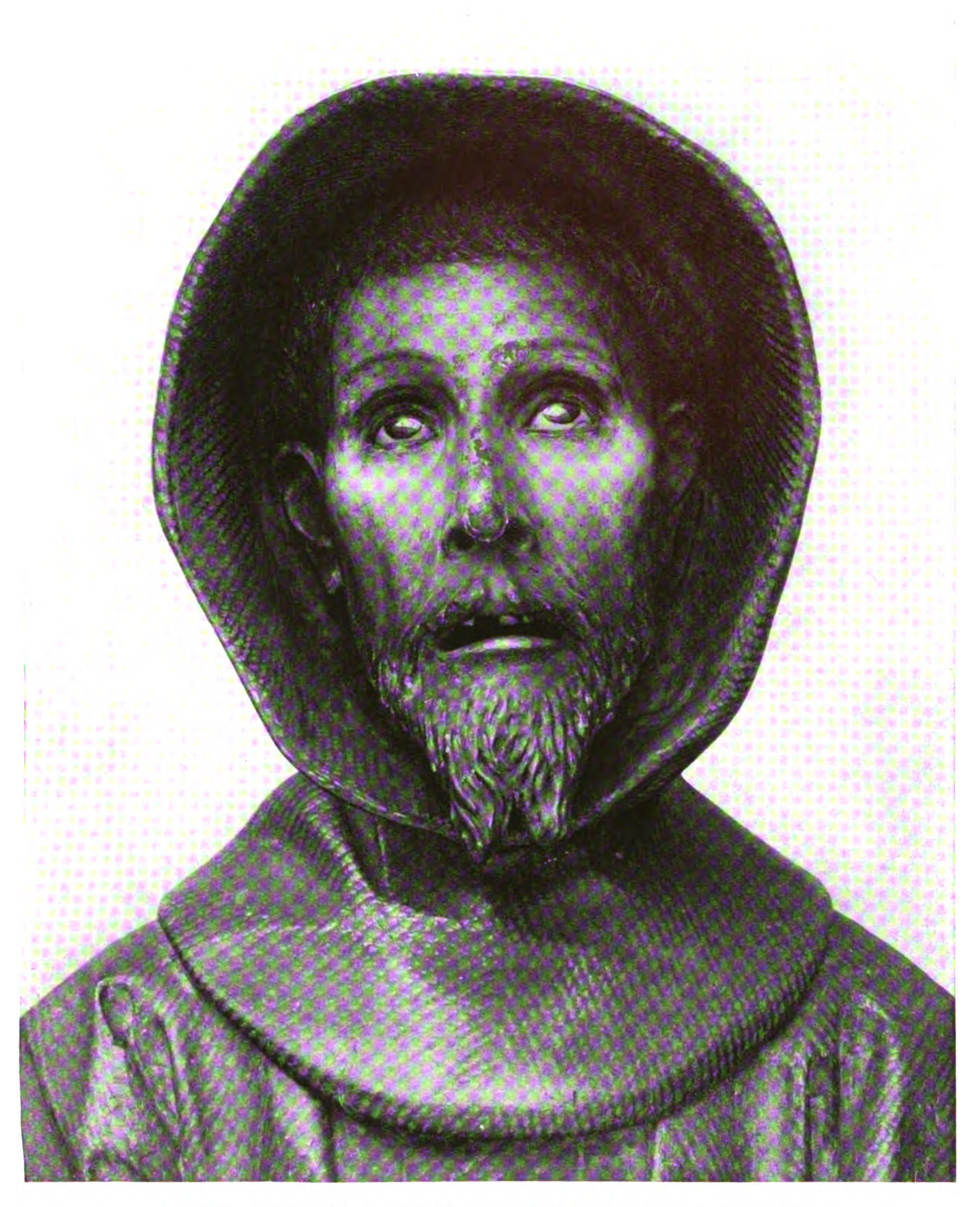
Mora, Hl. Rosa von Viterbo, Granada, Convento de la Concepción



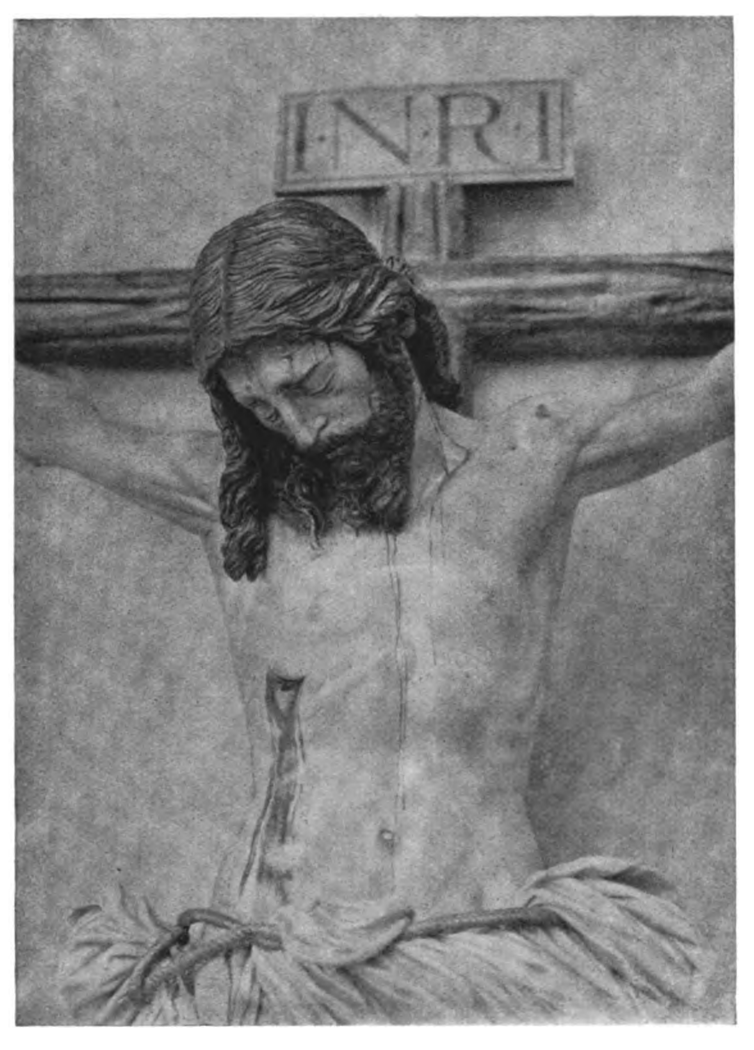
Mena, Hl. Franziskus, Toledo, Kathedrale

beschaffen sein muß, wird Benedetto da Majanos „Pietro Mellini" mit aller wünschbaren Deutlichkeit dartun. Indessen man wähle den italienischen Barock als Gegensatz und gehe den Vorrat seicentistischer Beispiele in Italien durch, so wird man sich sehr bald davon überzeugen können, daß diese Art der Linearität dort rein undenkbar, völlig zwecklos wäre.

Bei weitem nicht so ergiebig wie die Erörterung der spanischen Barockplastik ist die der Malerei; allein es lassen sich auch hier Beispiele für einen Pseudolinearismus anziehen, die wert sind, wenigstens kurz vorgebracht zu werden. Wir denken dabei an Murillos „Thomas von Villanueva" (München), an Riberas „Klumpfüßigen" und an den „Zwerg mit der Dogge", oder an Zurbaráns Darstellung des „Hl. Franz von Assisi". *Murillo* kommt bei der Stehfigur seines Valencianer Erzbischofs nicht ohne die Linie aus, und

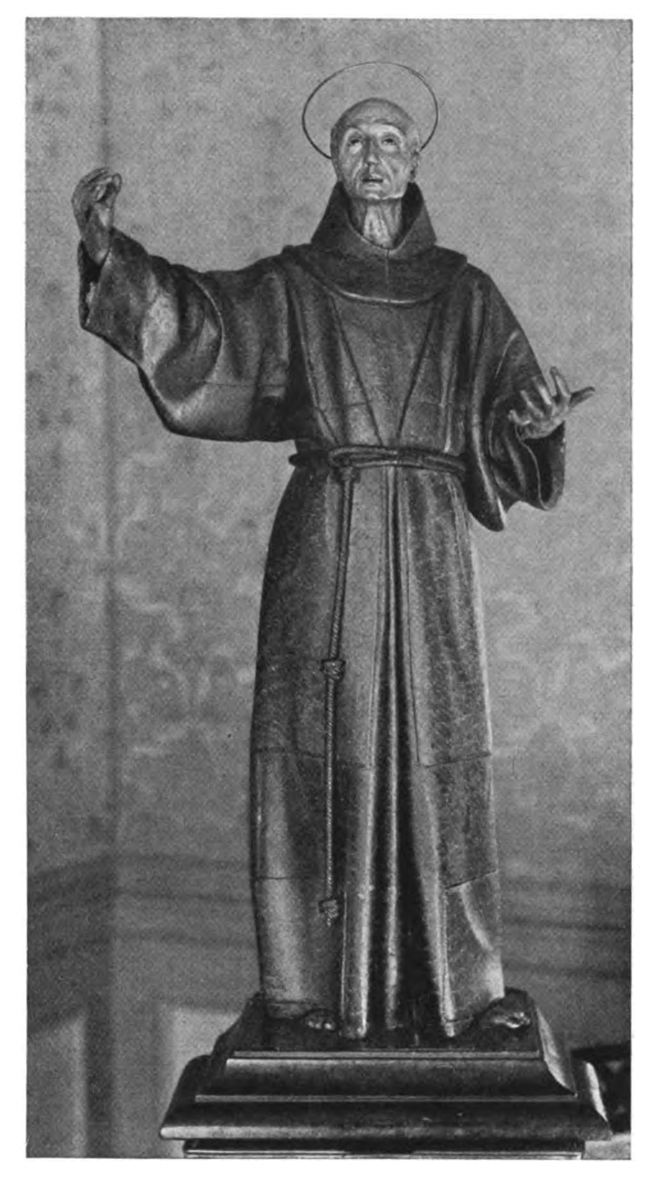


Mena, Franz von Assisi (Ausschnitt), Kopenhagen, Museum



Montañés, Kruzifix, Sevilla, Universitätskirche

es muß beigefügt werden, für spanische Verhältnisse ist sie sogar außergewöhnlichschön und wohlklingend. Allein im Gegensatz zur Klassik steigt die Silhouette nur auf der einen Seite der Figur auf, auf der anderen setzt sie sehr bald aus, verschwindet, ohne nochmals zum Vorscheine zu kommen, und das Auge wird gezwungen, das von ihr umschlossene Schwarz des Talars mit den Dunkelheiten des hohen Mittelgrundes in Verbindung zu bringen. Auch handelt es sich bei der sichtbar gebliebenen Silhouette natürlich nicht um die Faßbarkeit der klassischen Linie. Die Linie fließt nicht fest und bestimmt, sondern kleinlich und unruhig, und die silbrige Luft im Grunde sorgt dafür, daß sie weich bleibt und durchaus tonig empfunden wird. Anders ist es bei *Ribera*. Im „Klumpfüßigen" ist die Silhouette sogar beiderseits vorhanden und wird auch durchgeführt (Abb.); indessen es scheint nur, als ob es eine reine Linie sei; der schräg genommene schwarze Mantel lenkt die Aufmerksamkeit in unlineare Bahnen, und die Überschneidung des gestreckten Armes durch den Rock wäre so im 16. Jahrhundert nicht möglich gewesen. Auch hier ist wiederum auf das Unruhige, Zuckende, Zackige und Kleinliche des Konturs hinzuweisen. In gleicher Weise darf man auch bei *Zurbaráns* „Heiligem Franziskus, wie er in der Ekstase über der Erde schwebt," nicht mehr von Kontur im reinen Sinne sprechen, so verlockend es auch sein



Mena, Petrus von Alcántara, Madrid, de la Marquesa de Villadarias



Mena, Málaga, Petrus von Alcántara, Iglesia de los Santos Mártires

mag (Abb.). Das Auge wird schräg von unten her gleich mitten in die Figur hinein nach dem verzückten Kopfe zu geführt, und die sich kreuzende Bahn zwischen den Stigmata und den ausgebreiteten Händen dominiert über die Außenkonturen, die allerdings so, wie sie sich hier zeigen, für die Optik des Barock ungewöhnlich sind. Zurbarán hat mehr Lineament als irgend ein spanischer Maler des 17. Jahrhunderts. Auch bei ihm wie bei Mena kommt die Linie als Linie der Erstarrung vor, kommt der „asketische Kontur“ vor. Andererseits sorgt Zurbarán durch Hell und Dunkel dafür, daß man sich nicht allzulange bei der Linie aufhalte. Entweder ist es ein mächtiger, geheimnisvoller Schlagschatten, der von der Hauptfigur ablenkt („Franz“ in Lyon), oder ein Buch mit heiligem Texte, vor die Mitte des Körpers gebracht, mit dem hellsten Lichte ausgestattet, zwingt den Beschauer, darauf und nicht auf die Konturen, die auch da sind, zu achten (der selige Roman).

Daß die Ekstase sich gerne mit der reinen Frontalität in Verbindung setzt, wird in den angezogenen Beispielen niemandem entgangen sein. Indessen ist noch zu betonen, die Frontansicht als solche wird im spanischen Barock mit ganz besonderer Vorliebe gewählt, nicht nur in der Plastik, sondern auch in der Malerei. Hierher gehören die vielen Kruzifixdarstellungen. Als Velázquez den Gekreuzigten für das Nonnenkloster San Plácido in Madrid zu malen hatte, stand für ihn von vornherein fest, daß er den heiligen Leib in vollem en face bringen müsse (man sieht auch noch tief schwarzen Grund statt des üblichen dunkeln Wolkenhimmels). Alles Frontale hat durchaus den Charakter des Feierlichen, Heiligen, Sakralen, und das Gefühl mag mitgesprochen haben, es dürfe auch nicht eine einzige Form von dem Gegenstande der Verehrung für den andächtigen Betrachter verloren gehen. Velázquez erscheint bei der Behandlung dieses Vorwurfs altertümlich wie all seine spani-



Mena, Mater dolorosa, London, Victoria-Albert-Museum

schen Kollegen; das Formale muß zurückstehen gegenüber dem Religiösen, Kirchlichen. Verglichen mit Guido da Reni (Modena, Lucca) ist Velázquez unmodern oder gar mit Rubens, bei dem der Körper des Gekreuzigten aus der Frontalität von unten her immer mehr in die Seitenansicht übergeht und bei dem mit lebhaften Verkürzungen gearbeitet wird (München).

3. DER SPANISCHE RHYTHMUS

Wir rühren hier an einen Begriff, der nur schwer zu bestimmen ist, und der Leser wird wohl nicht erwarten, daß wir ihn an dieser Stelle kunstphiloso-

phisch zu erörtern suchen[1]). Der Mangel an unterscheidenden Worten macht sich empfindlich geltend, und mit einer Formel kann man den Dingen nur schwer beikommen. Man muß Gefühl für den Rhythmus haben, und es will nicht allzu viel bedeuten, wenn man eine schön zurechtgemachte Definition bei sich trägt und nachher vor dem Kunstwerke mit ihr nichts anzufangen versteht.



Mena, Mater dolorosa, London, Victoria-Albert-Museum

Hat der Spanier in seiner Kunst einen Rhythmus? Die Frage ist natürlich zu bejahen. Jedes gute Kunstwerk wird vom Rhythmus getragen und ist von ihm erfüllt. Der Spanier aber hat, wie uns bedünkt, eine besondere Art von Rhythmus, die sich ganz eigentümlich ausspricht und die es zu kennzeichnen gilt.

Die spanische Kunst ist, wie gesagt, reich an Einzelfiguren und recht arm an Massenszenen. Massenszenen aber sind das Feld, auf dem sich der Rhythmus voll entfaltet, wo der große Bewegungszug, die Gesamtbewegung durchgeleitet werden kann, die zur Einheit führt und darum den Charakter der Notwendigkeit in sich trägt. Ein solch einheitlicher Bewegungszug, ein derartig rauschender Formenfluß kommt im Spanischen kaum zustande. Der spanische Rhythmus hat etwas Schwerflüssiges, kein rascher Ablauf findet statt, er hat etwas Stockendes, oftmals ist ein Bruch, ein Riß wahrzunehmen, man vermißt die organische Kontinuität der Bewegung. Vielleicht darf man das Wort: „Hink-Rhythmus“ anwenden.

Man ist gewöhnt, den Rhythmus aus den elementaren Bewegungsformen und Bewegungsrichtungen des menschlichen Körpers abzuleiten. Der spanische

[1]) Vgl. Fr. Th. Vischer: „Ästhetik, oder Wissenschaft des Schönen“. Stuttgart 1857, Bd. III, 2, S. 901; über die physiologische Bedingtheit des Rhythmus vgl. Aug. Schmarsow: „Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters“. Bonn 1915, Bd. I, S. 34.

Mensch nun ist feierlich-gravitätisch, langsam und schwer ist sein Schreiten und Gehen. Folgt nicht schon aus dieser Tatsache, daß der spanische Rhythmus, wie er sich im Bilde äußert, von den gleichen Gesetzen diktiert sein muß? Ferner, der Begriff des Rhythmus ist von dem der Harmonie abhängig. Da aber, worauf schon Vossler mit Recht aufmerksam macht, „den Spaniern das Maß, die Sophrosyne, die schöne heitere Ausgeglichenheit und Harmonie fehlt“[1]), wird es leicht verständlich, daß auch der Rhythmus eine so charakteristische holperige Form im Spanischen angenommen hat. Ein paar Beispiele werden uns das am besten erklären. Von Greco sei dabei abgesehen; er hat einen Licht- und Farbenrhythmus, der nicht spanischem Boden entstammt. Daß aber *Velázquez* als typischer Vertreter Spaniens gilt, verdankt er unter anderem seinem eigenartigen Rhythmus. In der „Schmiede des Vulkan“ ist gewiß keine große, strömende Bewegung zu finden. Alles ist ganz einfach geordnet, auf fast primitive Weise reiht sich Figur an Figur, Apollo, Vulkan, der Schmied, seine Gesellen. Das Nebeneinander kommt nicht aus einem großen Rhythmus zustande, der Rhythmus ist nicht vielgestaltig, pulsiert nicht lebendig, und Velázquez wäre verloren, wenn er nicht die formal ungefähr gleichviel bedeutenden Figuren atmosphärisch gebunden und den Raum einheitlich durchlichtet hätte. In Velázquez' „Jakob und Josef“ ist der Fall nicht viel anders. Der Rhythmus stockt an einem gewissen Punkte, die Zweiergruppe im Schatten ist ausgeschaltet; so findet ein Bruch statt, wodurch eine nicht gerade angenehme Wirkung zustandekommt. Und ist nicht auch bei den „Meninas“ trotz allem eine Menge Synkopisches im Rhythmus[2])? Fast elegant dagegen möchten wir den Rhythmus bei den „Hilanderas“ nennen, die in jeder Hinsicht Velázquez' klassischstes Werk sind. Ebensowenig findet man bei Zurbarán oder bei Ribera eine frei rhythmische



Ribera, Der Klumpfüßige, Louvre

[1]) Vgl. Karl Vossler: „Vom Bildungswert der romanischen Sprachen“, in: „Die neueren Sprachen“. Marburg 1922, Bd. XXX, S. 231.

[2]) Meier-Graefe empfindet offenbar ganz ähnlich, wenn er in seiner „Spanischen Reise“, Berlin 1910, S. 280 schreibt: „Velázquez hatte eins nicht, was dem Kunstwerk so notwendig ist, wie dem Menschen das Atmen: Rhythmus“.

Komposition; im Gegenteil, *Zurbarán,* der Maler der Mönche, bringt das Starre überhaupt nicht in Fluß, will es gar nicht in Fluß bringen. In dem Bilde, wo „Bonaventura den Thomas Aquinas auf den Gekreuzigten hinweist", kriecht die Bewegung träge die Köpfe entlang, und steif, fast hölzern stehen die Mönche nebeneinandergereiht; in dem Gemälde, wo „Johannes Fidanza ein Ordenskapitel leitet", ist die Bewegung gedämpft und gebunden, und in der „Aschenlegende" ist offenbar aus reiner Religiosität heraus jedes Zuviel von Bewegung vermieden.

Auch *Ribera* komponiert nicht minder urspanisch-primitiv; vor seinen Werken wird niemand die Vorstellung eines einheitlichen, notwendigen, rhythmischen Zuges gewinnen können. In der „Beweinung Christi" von 1637 ist der Rhythmus gebeugt, geknickt, wie wenn der Melodie der Atem ausgegangen wäre, verschmachtend, versandend.

Welch gewaltiger Gegensatz zu den rauschenden, einheitlichen Bewegungsströmen der gleichzeitigen Italiener oder gar eines Rubens, von dessen überschäumendem Temperamente der nordische Mensch den Spaniern oft etwas gönnen möchte!

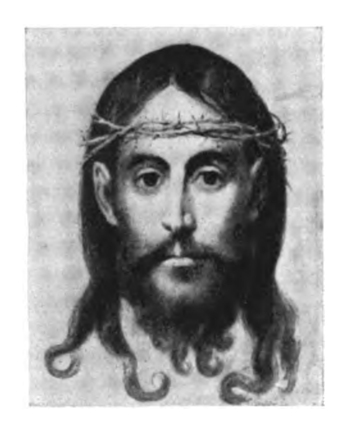
Und so kann man fortfahren in der Betrachtung und bei *Ruelas, Juan del Castillo, Cerezo* und den anderen Meistern die gleichen Feststellungen machen von einem eckigen, schwunglosen, unfreien und zerstückelten Rhythmus, der dem Beschauer nicht zu jener beglückenden seelischen Auslösung verhilft wie die Werke der Italiener.

Auch auf *Murillo,* dem man von vornherein am meisten rhythmisches Gefühl zugestehen muß, treffen unsere Beobachtungen zu. Zwar gehen die Bewegungen mehr durch als bei den anderen, aber auch sie werden durch einzelne, unerwartet dazwischenfahrende Formen gestört. Selbst Murillo hat den Fluß einer ganzen Bewegung nicht geben wollen, der Rhythmus klingt nicht voll aus. Und doch hätte er gerade bei seinen vielfigurigen Szenen des „Felswunders" und „Brotwunders" Gelegenheit dazu gehabt. Gewiß ist im „Durstbilde" Rhythmus da; aber die eingeschlagene Bewegung verzettelt sich gleichsam, wird willkürlich durch auftretende, sich beugende und knieende Figuren lahmgelegt. Sogar in einem so kunstvoll komponierten Werke wie die „Geburt Marias" von 1655 (Louvre) ist zwar die anschwellende Bewegung im rechtwinkligen Dreiecke bis zu der stehenden Frau ununterbrochen gesteigert, aber nun geschieht das Unerwartete: die Kurve stürzt senkrecht ab, verklingt nicht etwa an der Gruppe vor dem Kamin, und das Licht des Himmels reicht nicht aus, um die Dissonanz aufzulösen. Auch in der berühmten „Vision des Heiligen Antonius von Padua" ist offenbar eine Einheit des Rhythmus nicht angestrebt.

Immerhin, Murillo ist Andalusier und feiner im Rhythmus, das heißt weniger starr als der Kastilianer; aber beide gehören als Spanier zusammen, wenn man an den Gegensatz Italien denkt. Man kann vielleicht den spanischen Rhythmus auch anders verstehen, beurteilen und fühlen; man wird aber zugeben müssen, daß ein Unterschied zwischen Spanien und Italien auch in diesem Punkte besteht.

Mit der Erörterung des Rhythmusproblems können wir unsere Untersuchung abschließen. Es kam uns vor allem darauf an, das dem Spanischen allein Eigentümliche, die nationale Physiognomie, herauszuarbeiten und zu interpretieren; denn bei allem dem europäischen Barock Gemeinsamen und Einheitlichen erscheint uns doch das die einzelnen Stilländer voneinander Scheidende wichtiger und wesentlicher als das Verbindende. Das Eigentümlichste der spanischen Seele und des spanischen Formgefühls ist ohne und trotz Italien entstanden. Velázquez hat Italien gesehen, er hat es ja zweimal aufgesucht; indessen wie wenig ist er vom Italien des 17. Jahrhunderts berührt worden; — andrerseits, wie gering hat sich Italien von Velázquez und von Spanien überhaupt beeinflussen lassen! Damals wäre die Gelegenheit zu einem innigeren künstlerischen Austausche für beide Stilländer gegeben gewesen; aber es war eine Naturunmöglichkeit: zu verschieden war der national spanische Charakter von dem national italienischen.
Das eigentümlich Spanische zeigt sich schon in den früheren Jahrhunderten, und schon die spanische Romanik und Gotik weist die nationale Eigenart auf. Allein wegen der bedenklichen Nähe des Maurischen ist doch das Bild des Mittelalters und auch das des 15. Jahrhunderts noch nicht so rein wie im Barock, oder besser gesagt, wie in jenem Zeitraum, den wir durch Greco und Goya begrenzt sein ließen. Die spanische Seele inkarniert ganz erst in der Periode des malerischen Stils. In der spanischen Kunst fehlt streng genommen das Klassizistische, und wo das Romantische erscheint, spricht es sich in dem malerisch Unbestimmten, Unfaßbaren, Unendlichen aus. Während aber die nordische Romantik in der Sehnsucht nach dem Unendlichen verharrt, weiß die spanische Romantik diese Sehnsucht gestillt — in der Vision, in der Ekstase, die zur Anschauung des Göttlichen führt.
Der Germane, der das Klassische liebt, wird, einem alten Instinkte folgend, sich nach Italien wenden; wer von uns dem Malerischen den Vorzug gibt, den muß es nach Spanien ziehen. Jeder Kunsthistoriker aber weist eine Lücke in seiner Bildung auf, wenn er nicht das große Phänomen: „Spanische Kunst" erkannt hat.

Das spanische Auge sieht anders als das italienische, weil Geist und Seele der Schwesterländer ungleich sind. Dafür ist die bildende Kunst nur der eine Zeuge, neue Zeugen werden aufstehen, wenn die spanische Gesamtkultur in allen ihren Zweigen durchforscht ist. Es bleibt noch die Aufgabe, zu untersuchen, wie Seele und Formgefühl dieses großen und alten spanischen Kulturvolkes in Musik und Dichtung sich auswirkten. Erst dann wäre eine erschöpfende Darstellung des künstlerischen Nationalcharakters geleistet.



NAMEN- UND SACHREGISTER

ORTSREGISTER

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

I. MALEREI UND GRAPHIK

(Die mit * bezeichneten Abbildungen sind nach Neuaufnahmen des Verfassers hergestellt)

II. PLASTIK

[1]) Die Photographie verdanke ich Seiner Eminenz dem Herrn Kardinal Ehrle in Rom.

[2]) Señor D. Ricardo de Orueta in Madrid sage ich auch an dieser Stelle für die freundliche Überlassung der Photographien herzlichen Dank.

[3]) Meinem Freunde Fr. Murillo in Sevilla danke ich für die Erlaubnis der Veröffentlichung seiner vorzüglichen photographischen Aufnahmen.

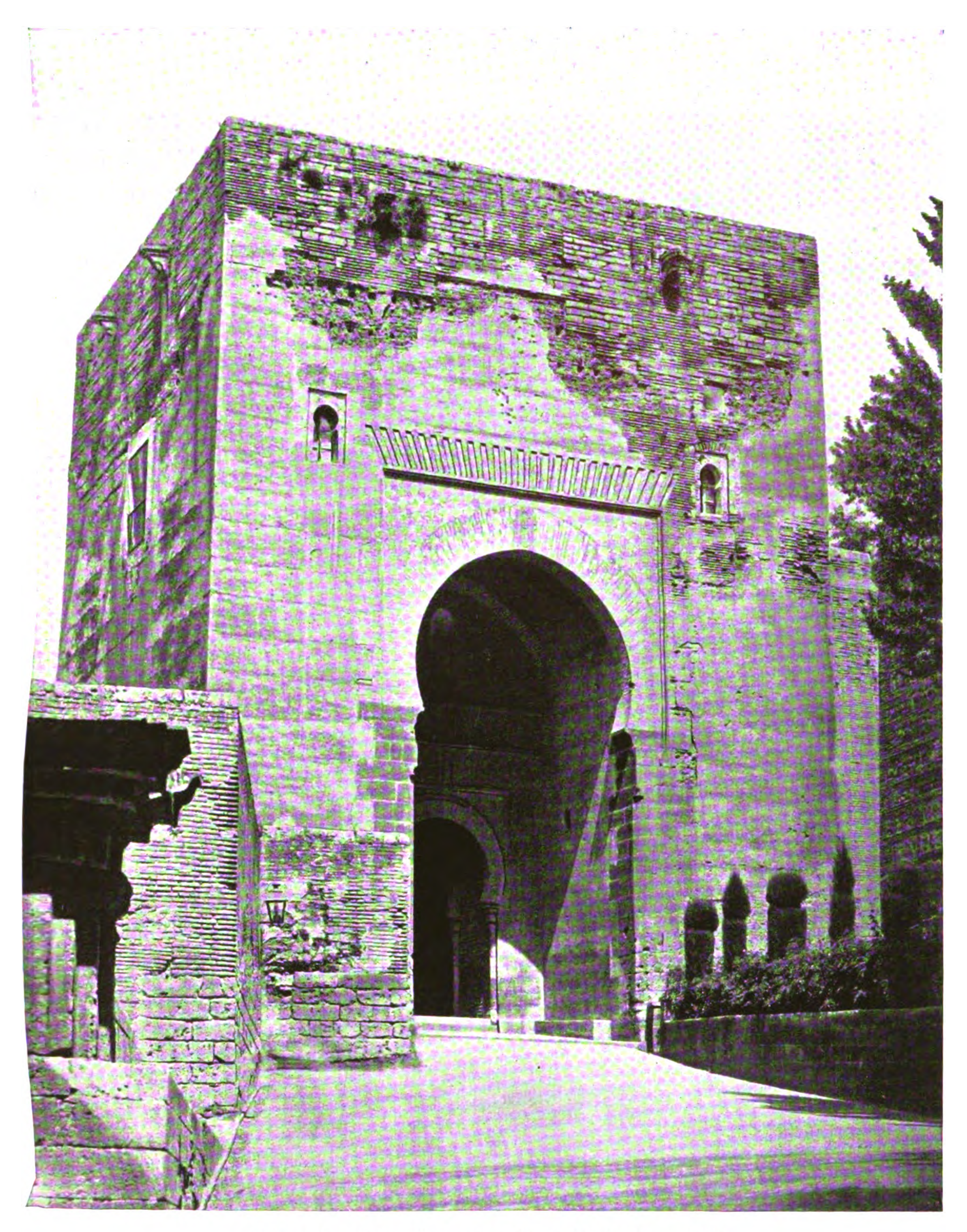
III. ARCHITEKTUR

[1]) Für die freundliche Überlassung der Photographie bin ich meinem Freunde Prof. Dr. Angulo in Granada zu Dank verbunden.

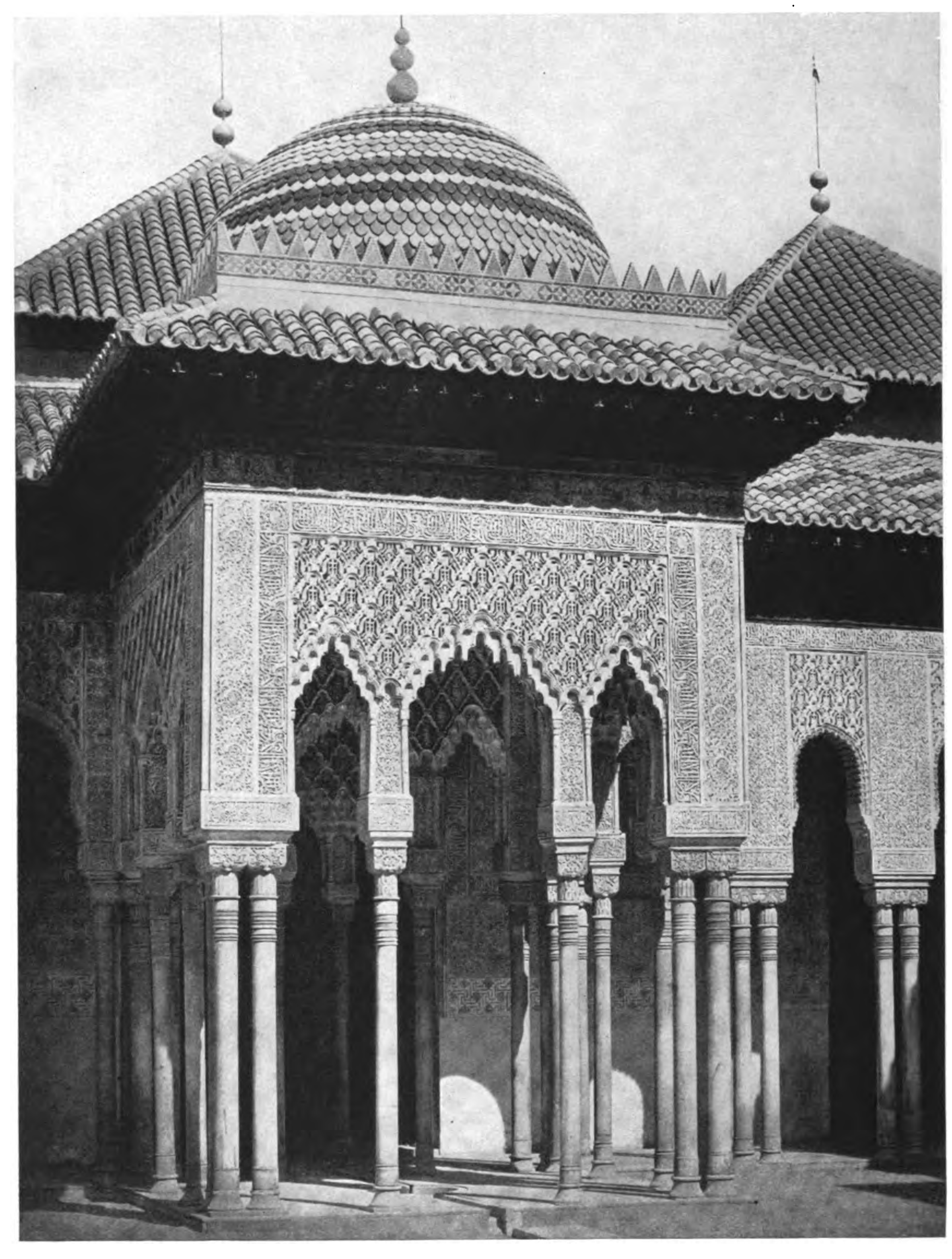
BILDERANHANG

VORBEMERKUNG
ZUM BILDERANHANG

Der Verfasser und der Verleger haben es für zweckmäßig gehalten, im Anhange ein reicheres Material zur maurischen und christlichen Kunst auf spanischem Boden beizufügen, um dem Leser eine breitere Basis des Verständnisses zu verschaffen. Wäre die gegenwärtige wirtschaftliche Lage besser, so hätte der Verfasser den in diesem Anhange gebotenen Bilderstoff noch erweitert und ihn zum Gegenstand einer besonderen wissenschaftlichen Bearbeitung gemacht.

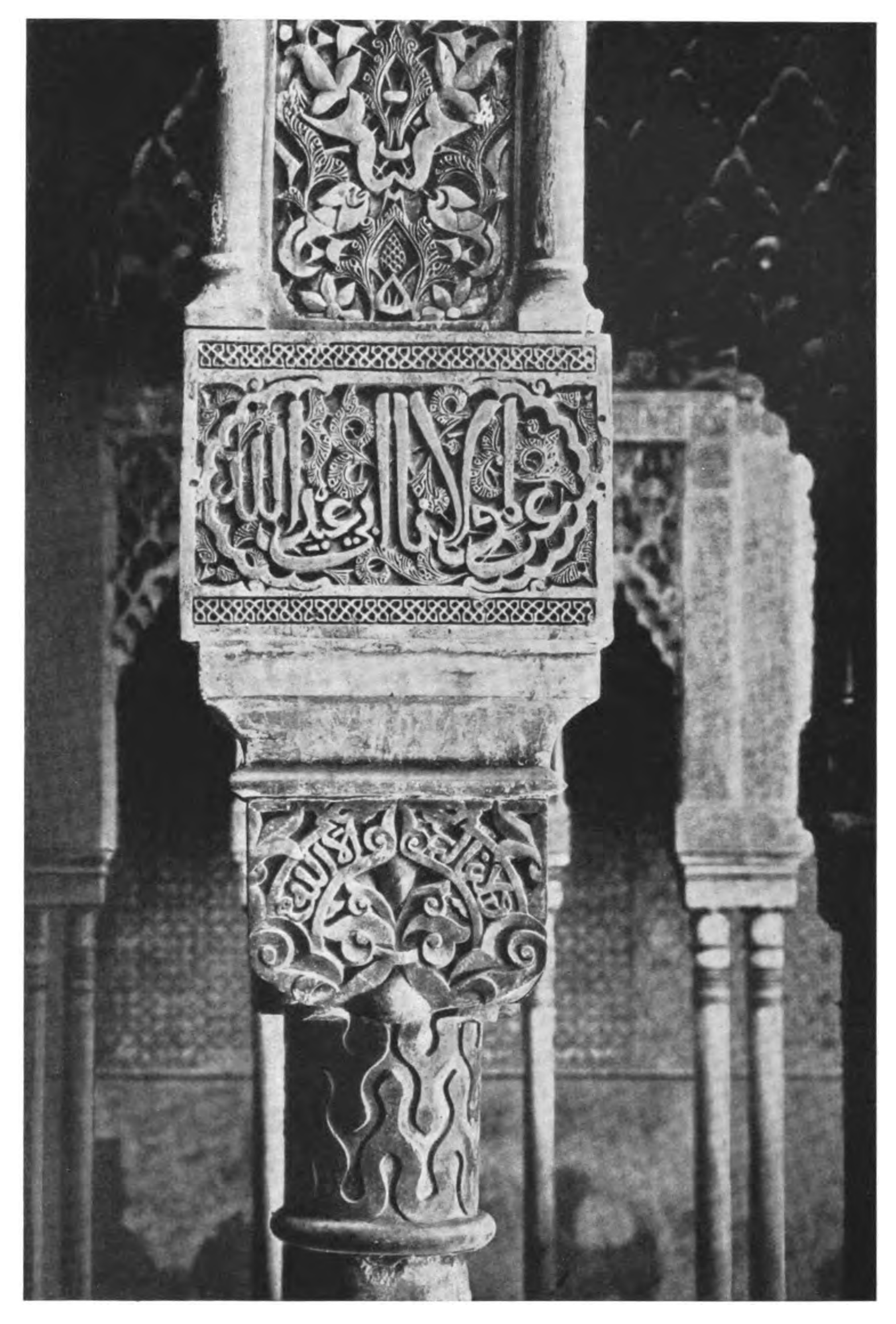


Granada, Alhambra, Puerta Judiciaria, a. 1348

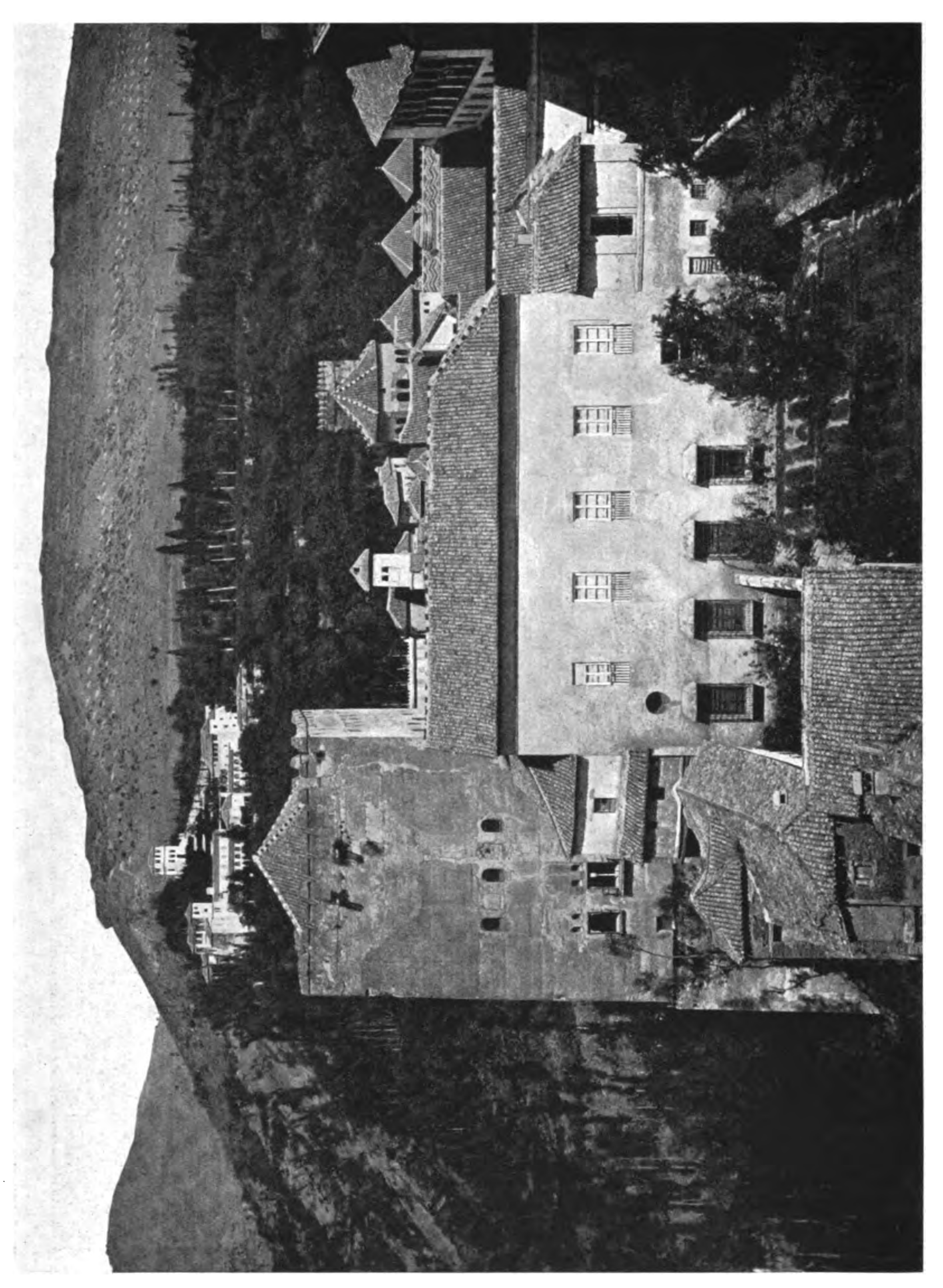


Granada, Alhambra, Ostseite des Löwenhofs mit Pavillon

VI

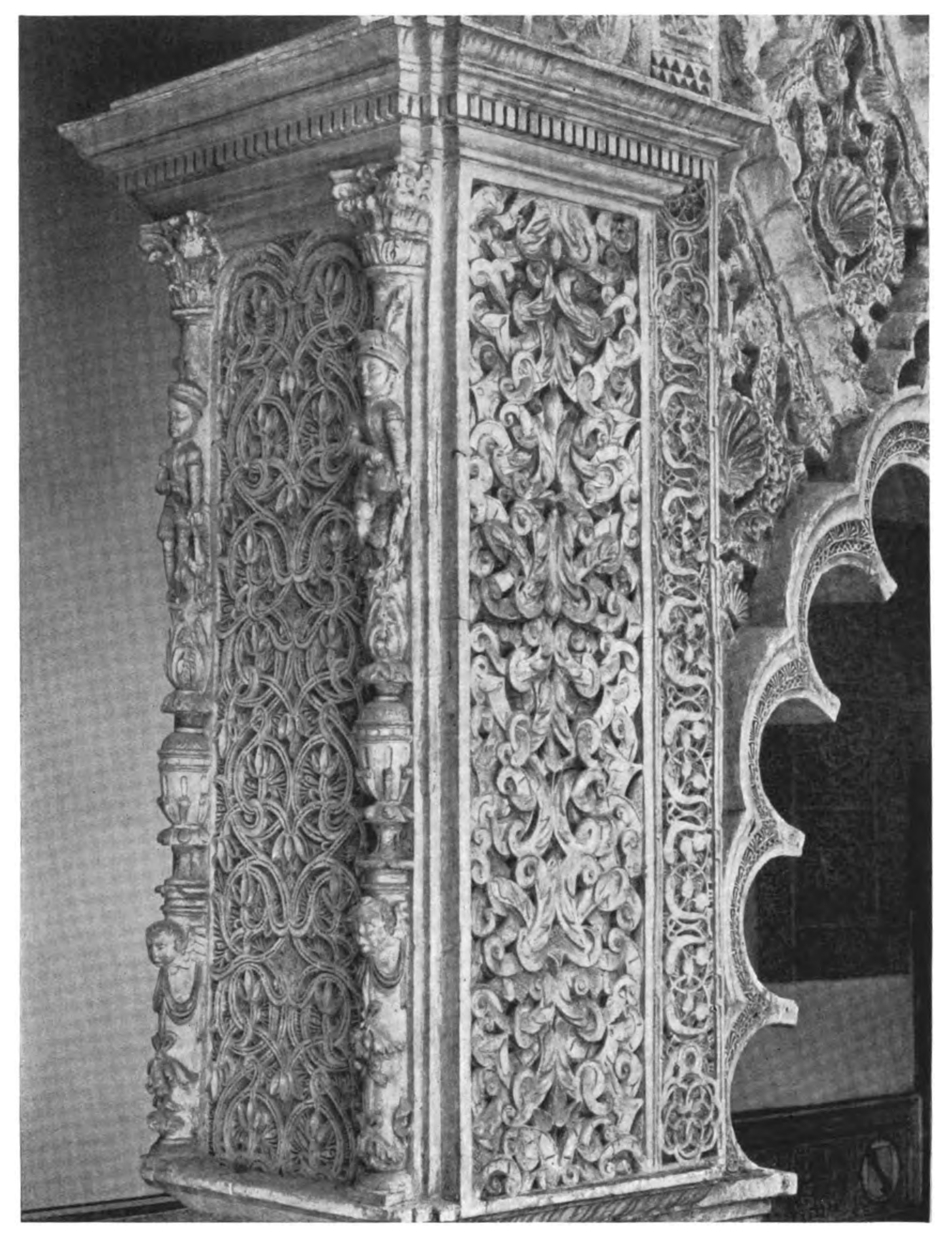


Granada, Alhambra, Kapitell mit Kämpferansatz im Löwenhof

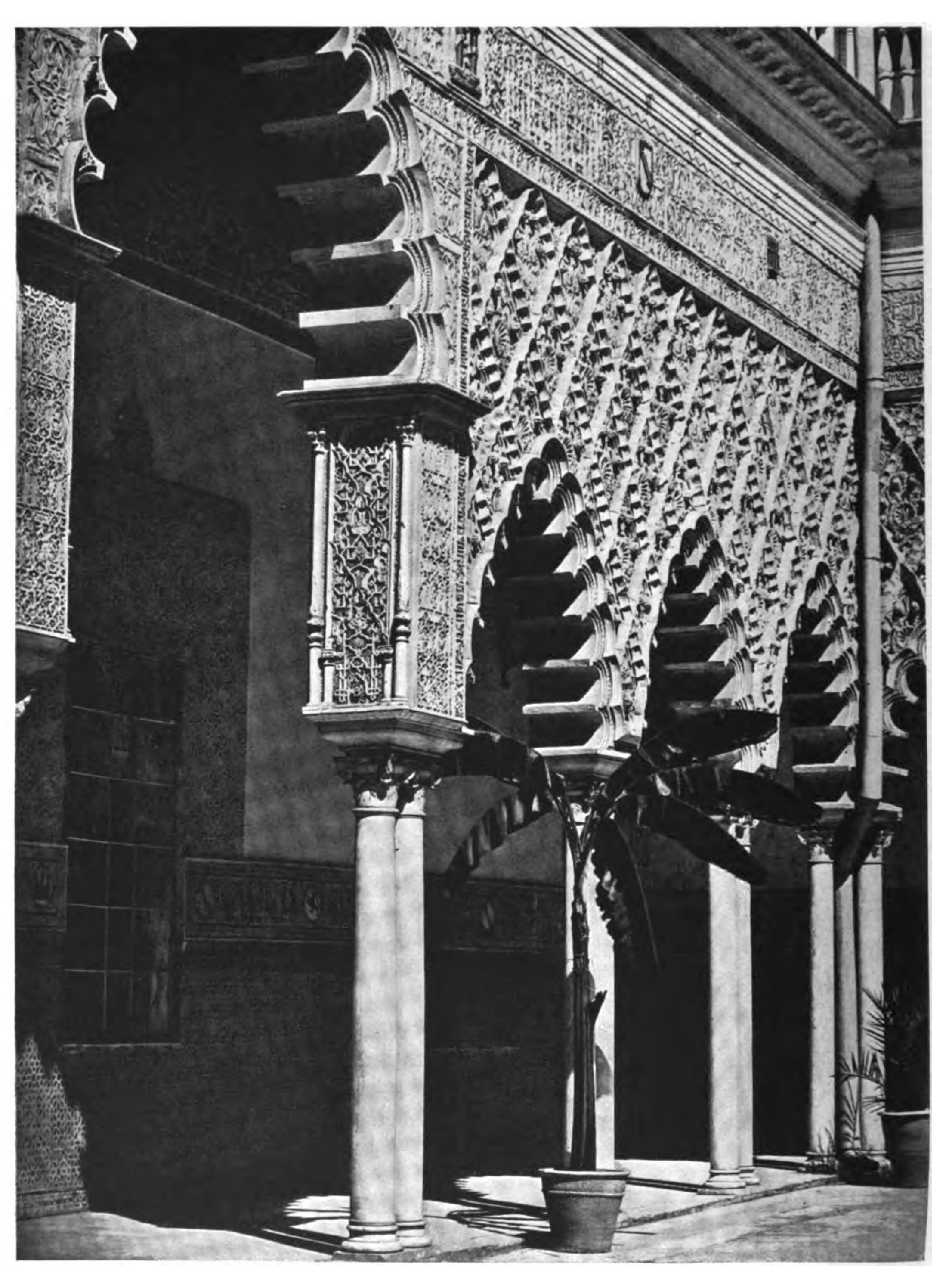


Granada mit Alhambra und Palacio de Generalife

VIII



Sevilla, Alcázar, Portal im Salón de Embajadores



Sevilla, Alcázar, Mädchenhof

X

Játiba, Platz mit gotischem Brunnen



Sevilla, Hospital de la Caridad (1661—64) von Miguel de Mañera und Vicentolo de *Leco*



Valladolid, San Juan de Letrán

XIII



Sevilla, Palacio Arzobispal (1697—1704), von Lorenzo Fernández

XIV



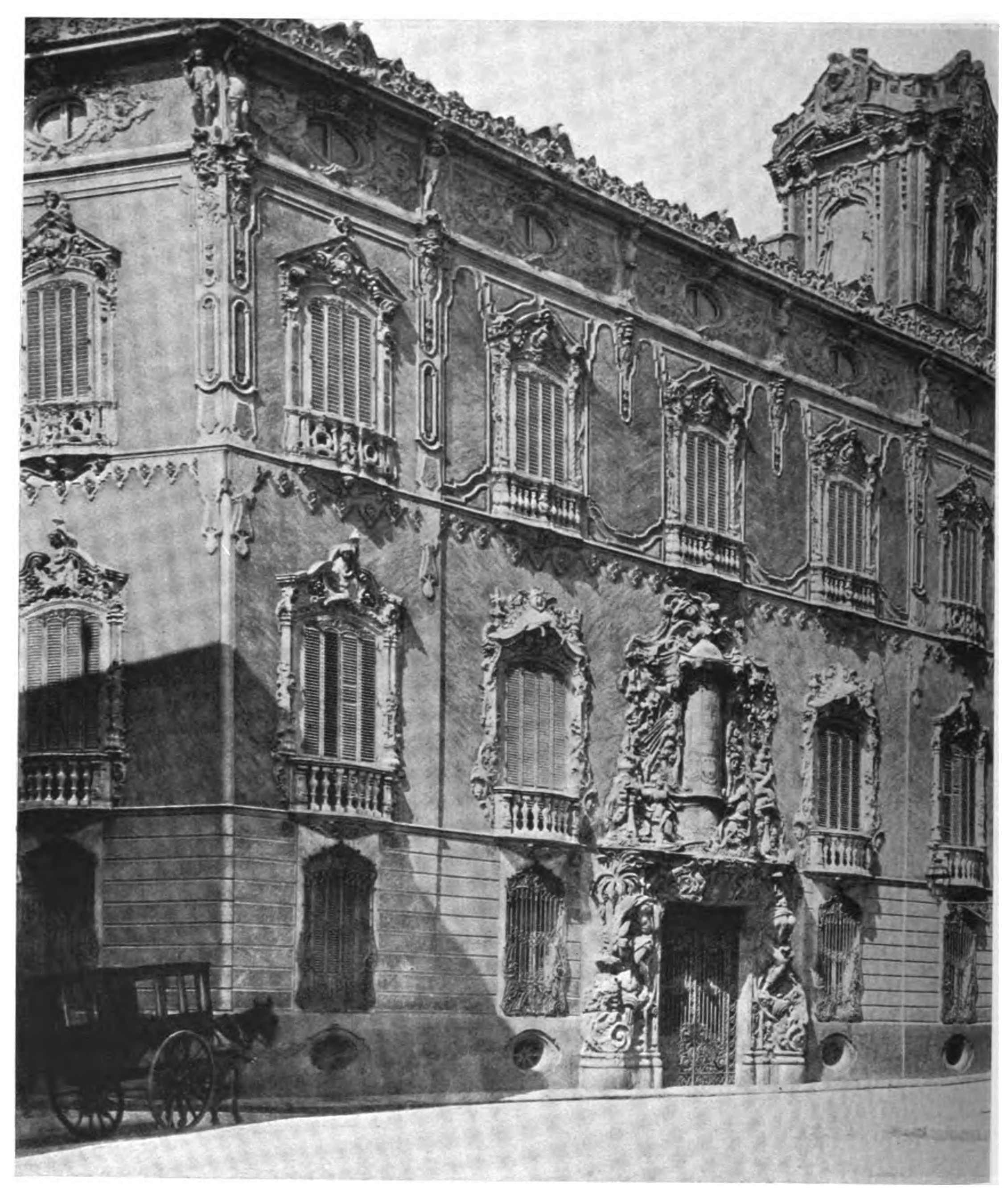
Sevilla, Palacio de S. Elmo (nach 1682), Churriguereskes Hauptportal

Valladolid, Fassade der Universität, 1715 von Narciso Tomé und Diego Tomé vollendet

XVI



Madrid, Asilo (Hospicio provincial), Churriguereskes Portal, nach 1722

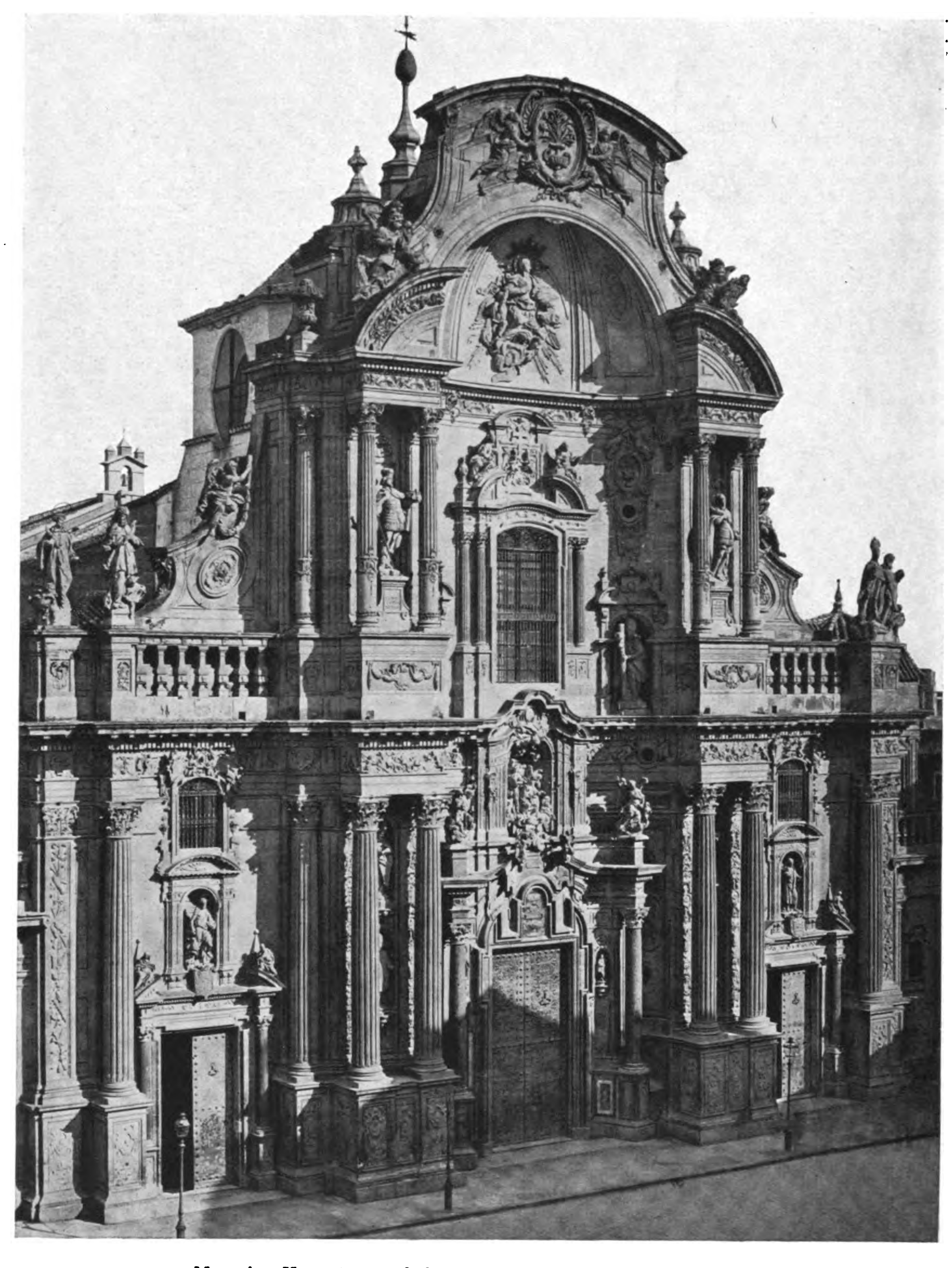


Valencia, Palacio del Marqués de dos Aguas, nach 1740

XVIII



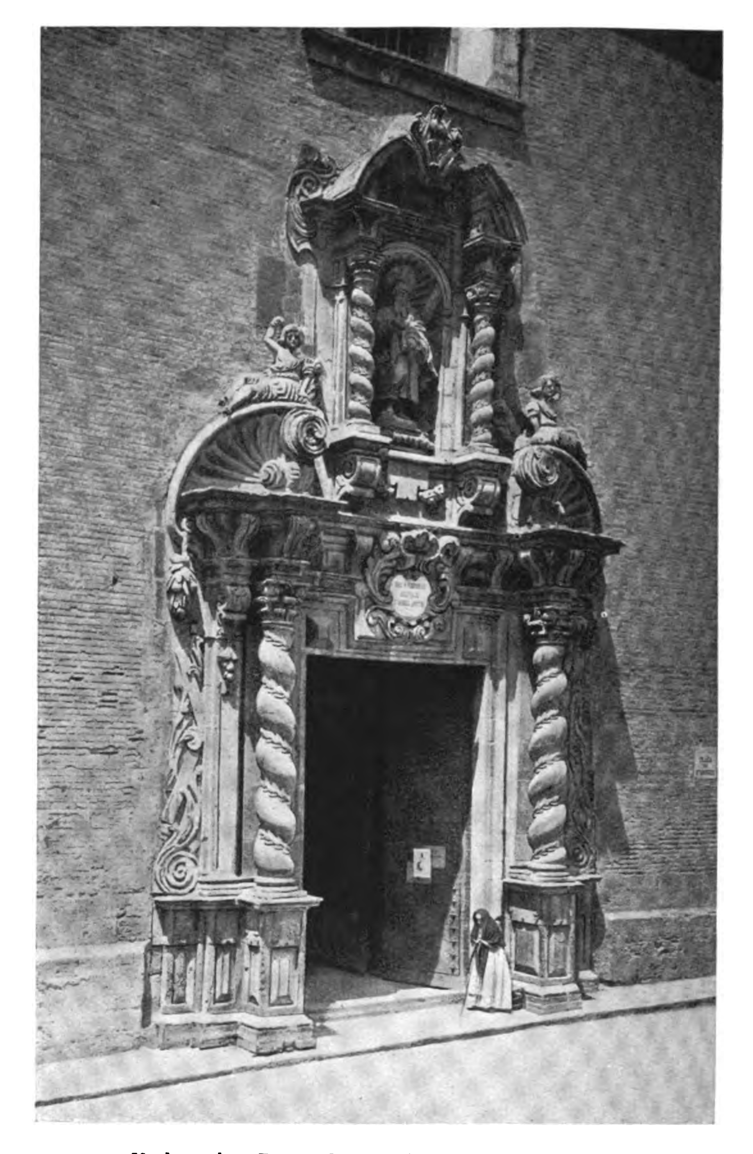
San Sebastián, Hauptportal von Santa María (1764), von Francisco Ibero



Murcia, Hauptportal der Kathedrale, von Jaime Bort

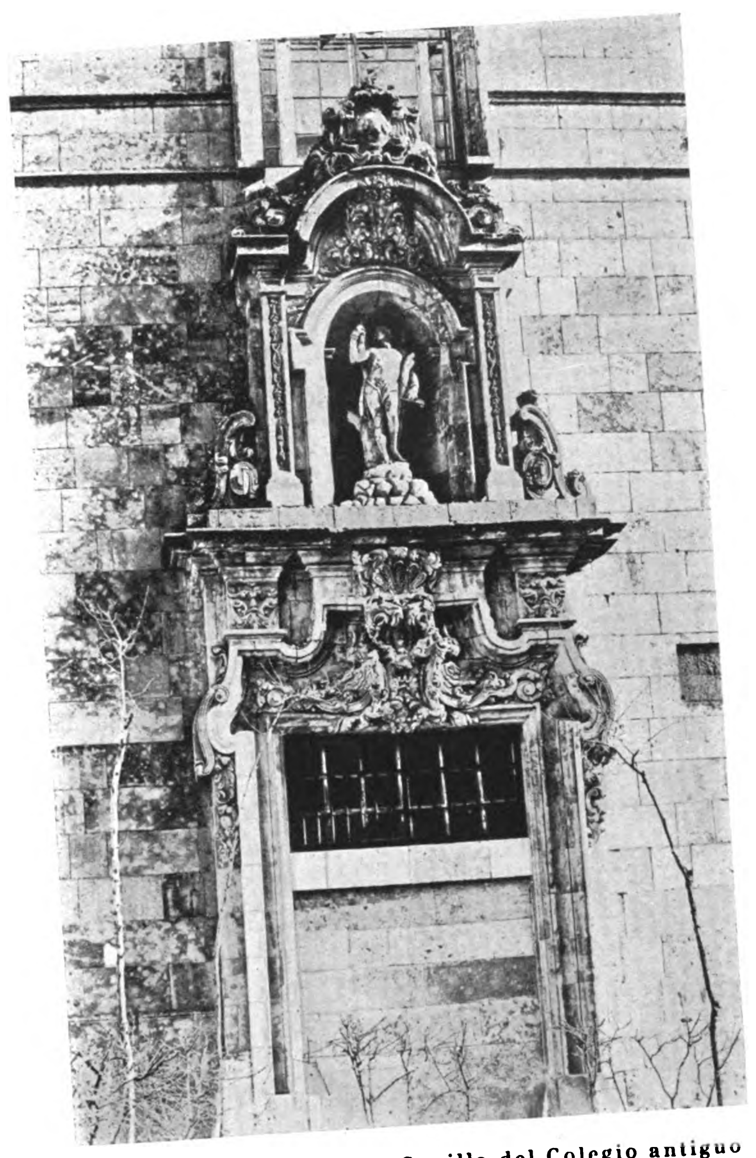


Murcia, Westfassade der Kathedrale



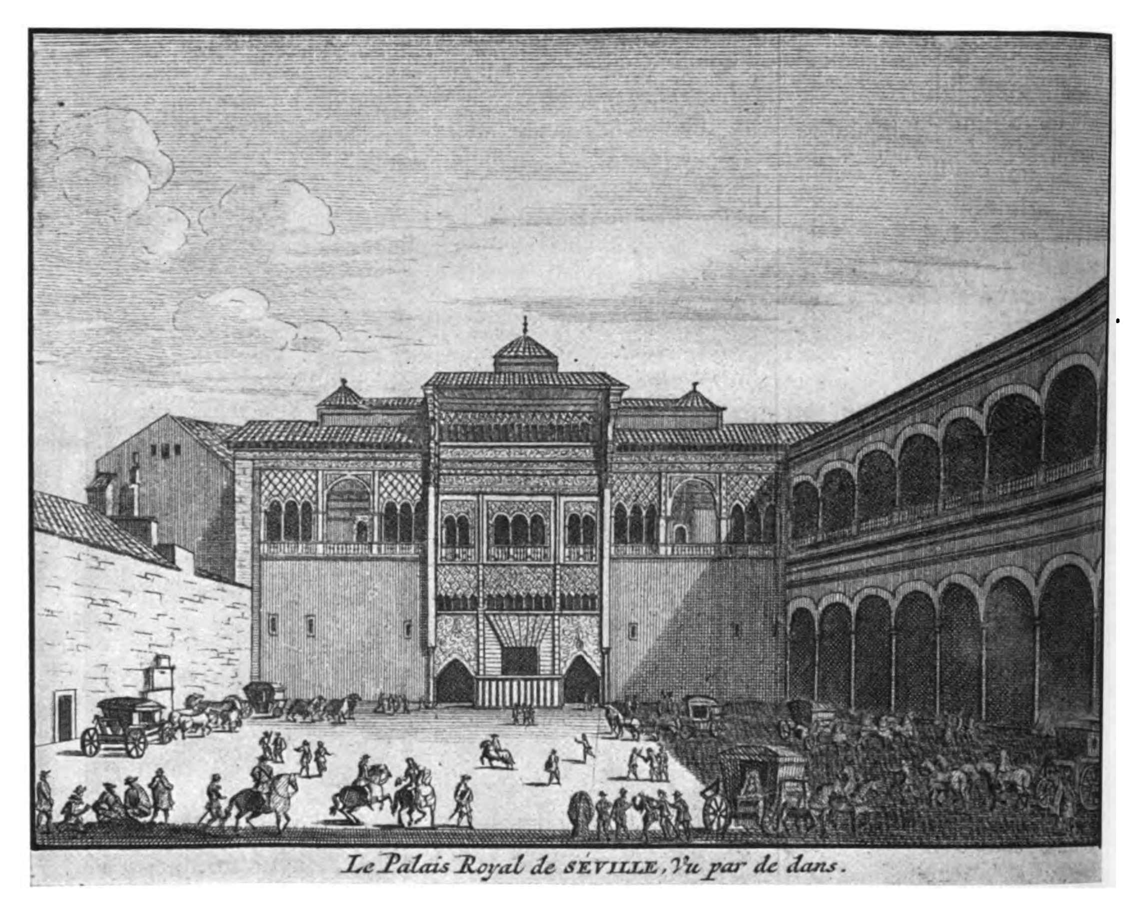
Valencia, Portal von San Andrés, 1610

XXII

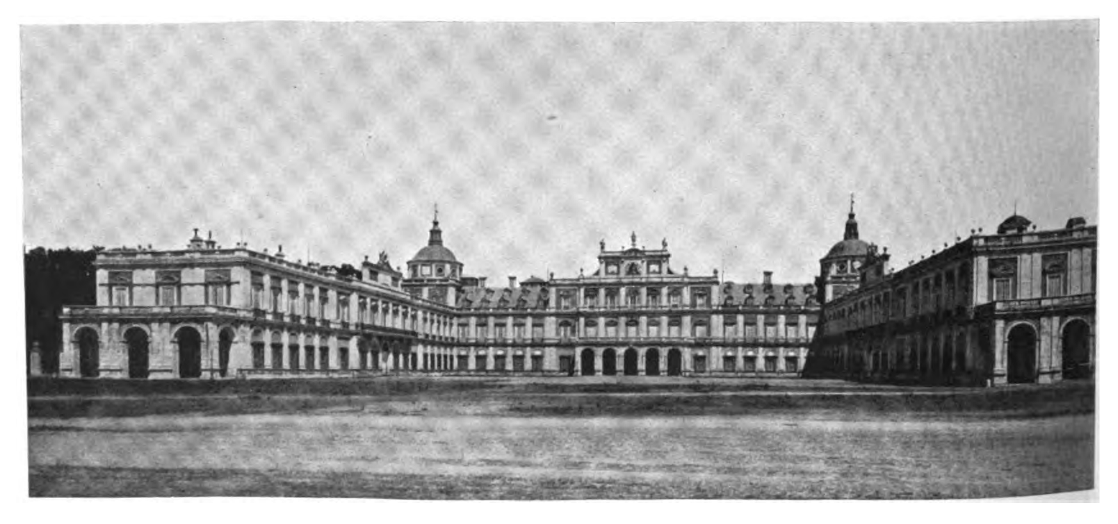


Salamanca, Puerta de la Capilla del Colegio antiguo

XXIII



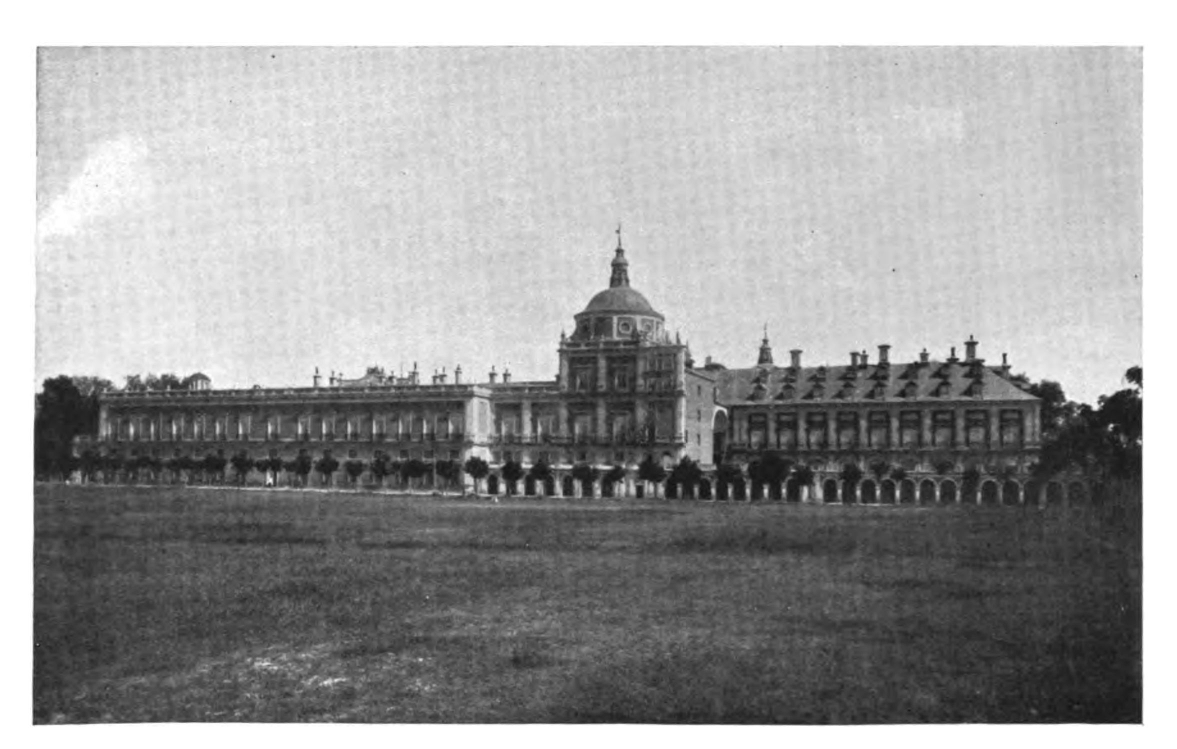
Stich aus Juan Alvarez de Colmenar



Aranjuez, Kgl. Schloß (1727—78), Hauptfassade, Teodoro Ardemans

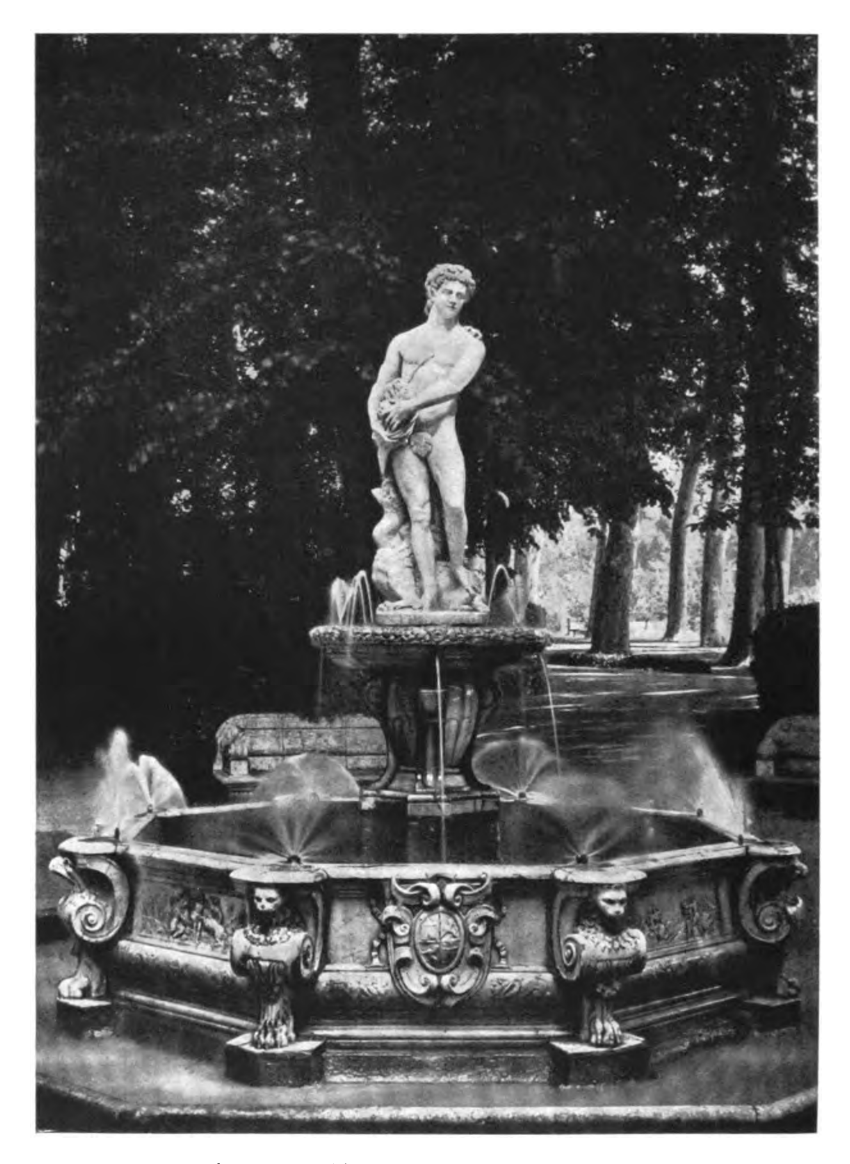


Aranjuez, Drachenfontäne



Aranjuez, Kgl. Schloß, Südfassade

XXV



Aranjuez, Jardín de la Isla, Apollofontäne

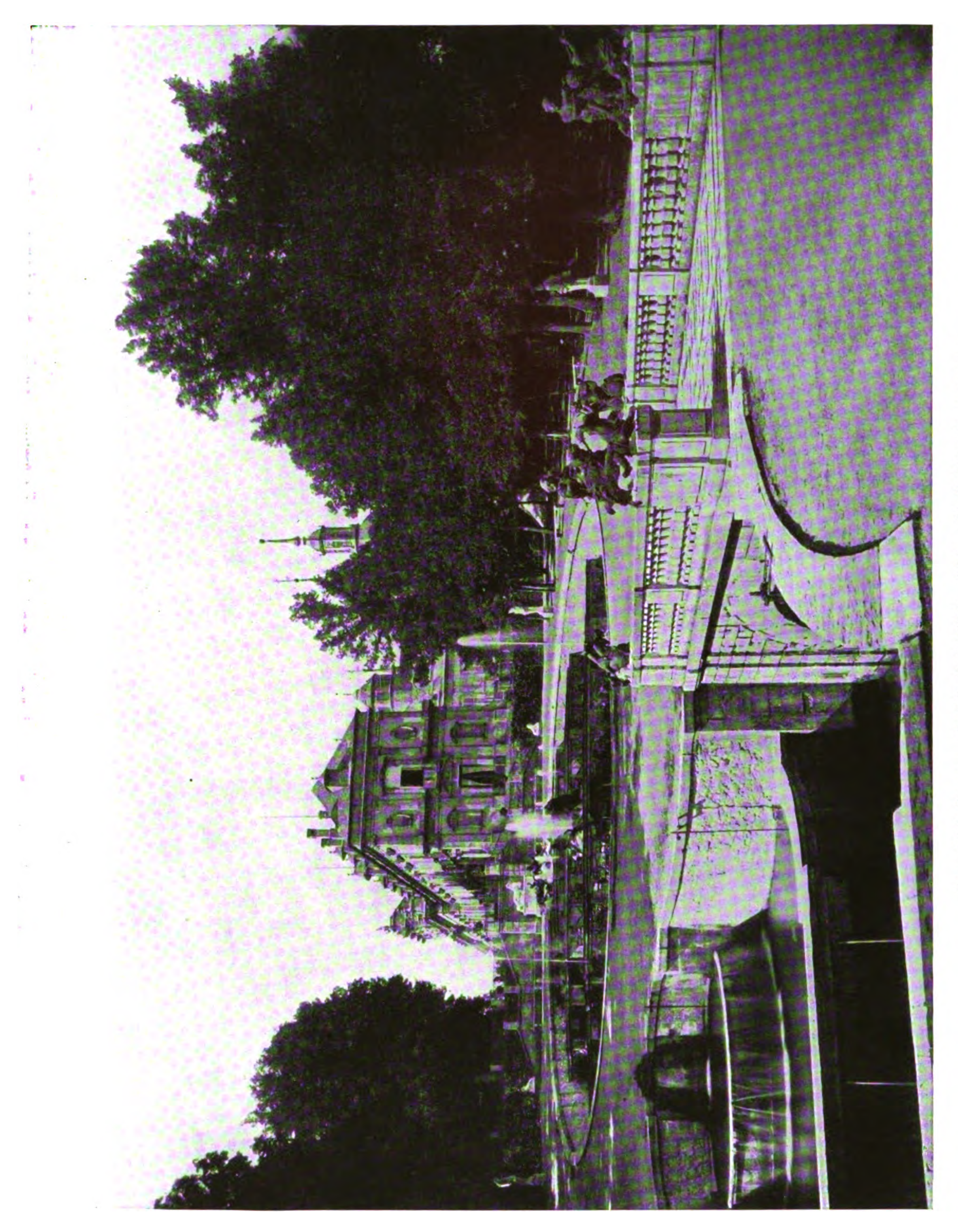


Aranjuez, Ceresfontäne

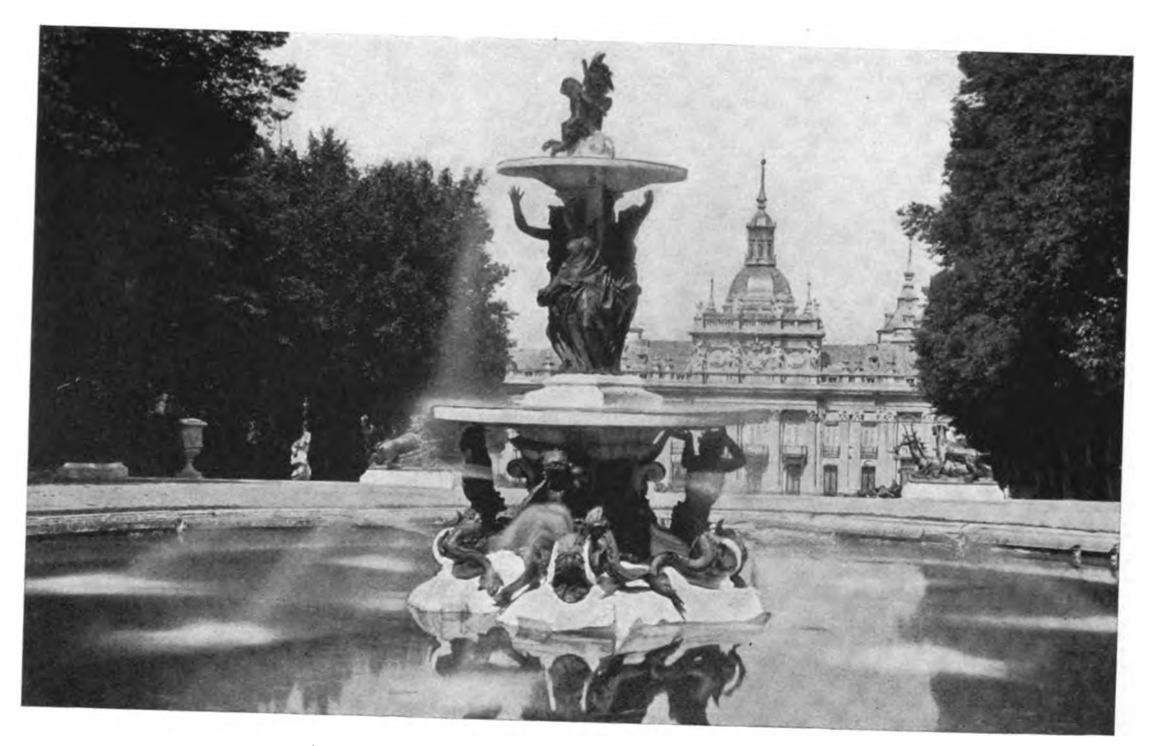


Aranjuez, Neptunfontäne

XXVIII



San Ildefonso, Schloß (1721—23) mit Seitenterrassen



San Ildefonso, Fontäne der drei Grazien



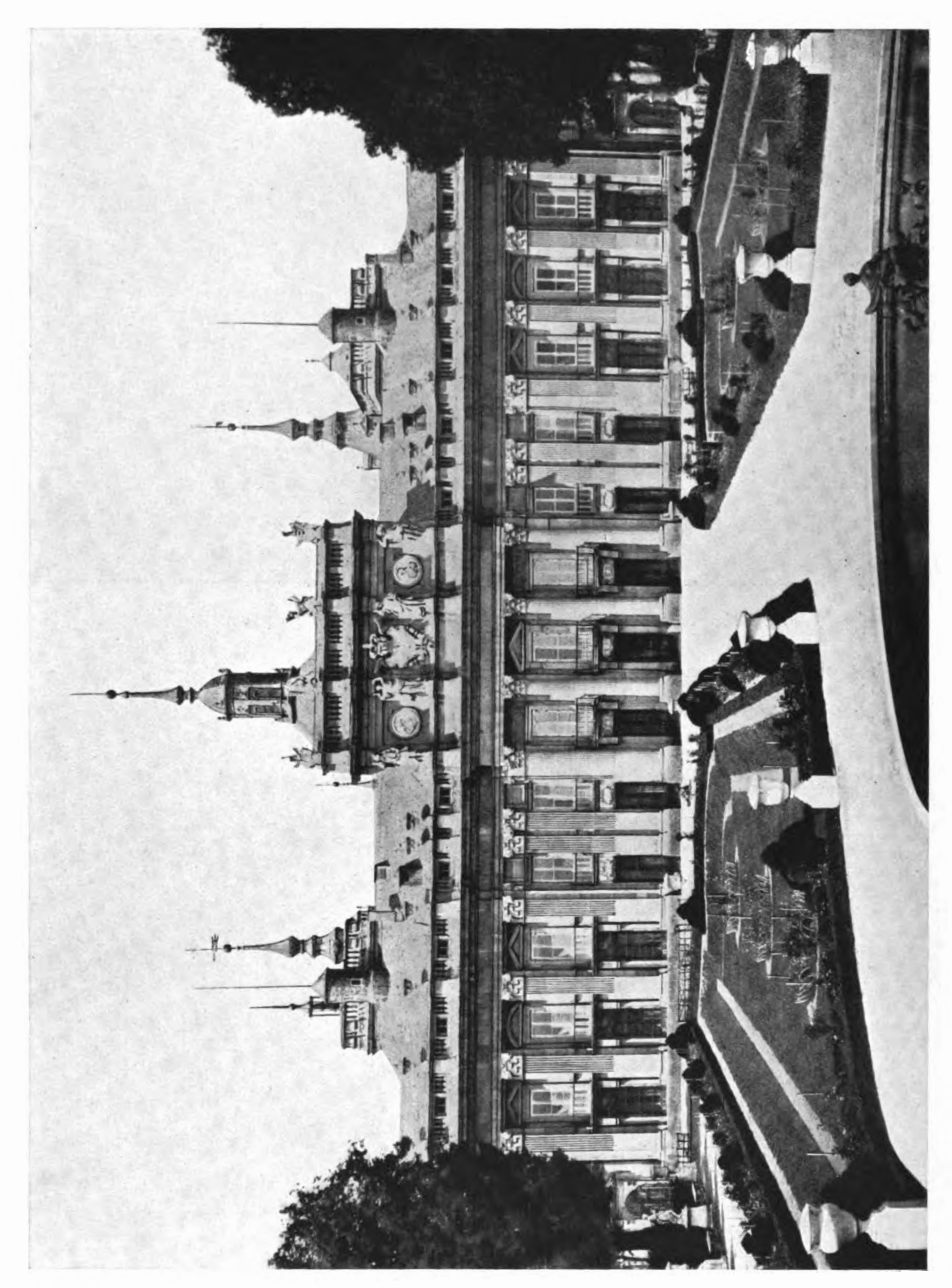
San Ildefonso, Fuente de Latona



San Ildefonso, Fontäne mit Triumphzug des Neptun



La Granja, Hauptparterre



La Granja, Gartenfassade, Juvaras, 1739

XXXII



Escorial, Casa del Labrador, Rauchzimmer (1772), von Juan de Villanueva



La Granja, Schloß mit der Colegiata



Madrid, Fuente de Neptuno, von J. Pascual de Mena

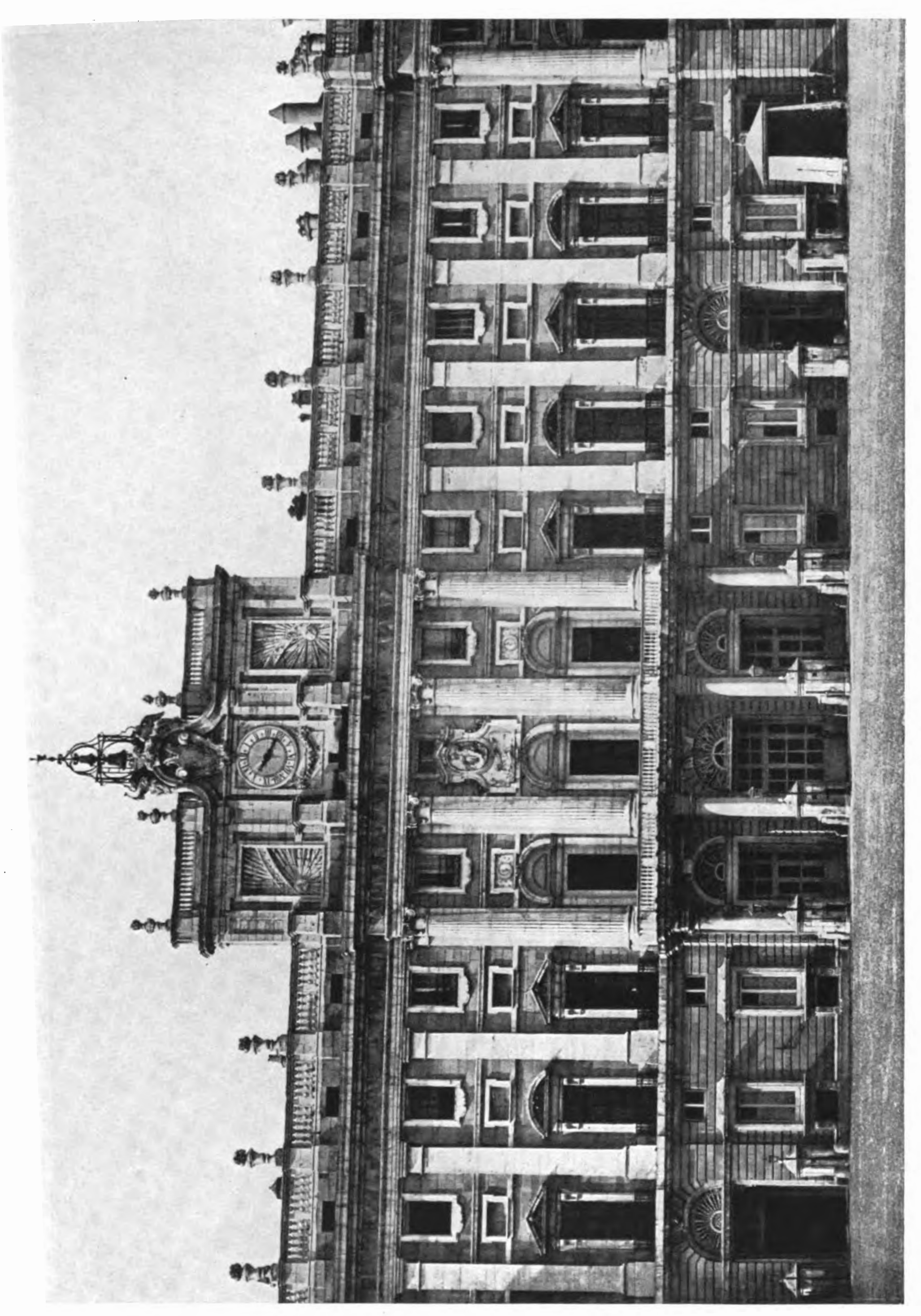
XXXIV



Madrid, Kgl. Schloß (1738—64), von Juan Bautista Saqueti



Aranjuez, Casa del Labrador, 1803



Madrid, Kgl. Schloß

XXXVI



Madrid, Kgl. Schloß, Thronsaal mit Fresken von G. B. Tiepolo

ORTS-VERZEICHNIS

ZU DEN ABBILDUNGEN IM ANHANG